

هذا العدد

يصدر هذا العدد وقد تضمن بابا خاصا بالنصوص الشعبية ، حرصت المجلة ، منذ معاودة ظهورها فى بداية عام ١٩٨٧ م ، على أن يظل أحد أهم أبوابها الثابتة . بيد انه توقف لأسباب تتعلق بتحضير المواد الشعبية الصالحة للنشر ، والموثقة علميا . ولما كان هذا الباب يمثل الأساس الأول لاية دراسة فولكلورية ، فضلا عن مردوده الوطنى والقومى ، فقد بذلت هيئة تحرير المجلة جهدا كبيرا بسبيل عودته الى الظهور مرة ثانية . ومع هذه العودة تدعو المجلة كافة الدارسين والباحثين والمهتمين والقراء الى المسارعة فى دعم هذا الباب ، والمساهمة فى تحريره ، وذلك بموافاتها بما لديهم من نصوص شعبية موثقة بالبيانات الكاملة عن المادة المقدمة ، وراويها أو روايتها ، ومكان وتاريخ جمعها ، وغير ذلك من البيانات والشروح والصور الفوتوغرافية الجيدة التى تعمل فى هذا الاتجاه .

وعن « البيت الكويتى القديم » يعرض الأستاذ / محمد على الخرس ، صورة شاملة لكيفية بناء البيت وتخطيطه ومن الذى كان يقوم بالبناء ، وكما عدد الأحواش التى يتألف منها ، ومسمياتها، ومحتوياتها ، والمهن التى كانت تزاوّل بداخله ، مؤكدا فى بداية الدراسة على أنه رغم ما اكتنف البيت الجديد فى الكويت من تطور فى فن العمارة ووسائل الراحة ، الا أن البيت القديم ببساطته وتناغمه وانسجامة مع البيئة لا يزال ماثرا حنين وحديث ذى شجون .

ويقدم الأستاذ / عبد العزيز رفعت تحليلا لنص « أدهم الشرقاوى » ، يحاول الكشف عن جماليات النص ، ومركزاته الأساسية ، وعلاقات عناصره بعضها ببعض ، والقواعد التى تحكم بنائه ، وتفسيرها من خلال العلائق بينها وبين أنساق أخرى أكثر شمولية، اجتماعية وثقافية وأيديولوجية، مما يعمق المعرفة بالنص ، وبالمضامين التى يحتفل بها ، وانظمة القيم التى يعتمد عليها فى تضاعيفه .

يستهل هذا العدد الأستاذ الدكتور / عبد الغفار مكاوى ، مقدما لنا القسم الثانى من ادب الحكمة البابلية ، ويشتمل على الحكم والأمثال والأقوال الشعبية السائرة . وقد حظى هذا القسم ، كسابقه الذى نشر فى العدد الفائت ، بمقدمة مناسبة حرص فيها الأستاذ الدكتور على ذكر خصائص المثل الشعبى ، باعتباره أنضج أشكال التعبير عن الحكمة الشعبية وأبقاها على مر الزمن . كما حرص فيها أيضا على تحديد الزمن المحتمل لتدوين المجموعة التى يقوم على ترجمتها ، وحالة الرقم والألواح التى نقشت عليها ، والمكان الذى عثر عليها فيه ، وعلاقتها بالأصول السومرية التى ظل الناس يتناقلونها شفاهيا حتى بدأ تسجيلها فى أوائل العصر البابلي القديم . كما زودت الدراسة فى مجملها بمجموعة من الهوامش ذات القيمة العلمية الرصينة ، تشرح وتعلق وتفسر بالقدر اللازم لاضاءة النص وتوضيحه .

اللاتينية ، والمنطقة العربية ، كاشفة عن أهم الموسيقيين في هذه البلدان ، وأساليبهم في التعبير عن ذواتهم القومية ، وتوظيفهم الفولكلور الموسيقي لبلادهم في إبداعات فنية تجمع بين الأصالة والحداثة معا ، مستلهمين في ذلك تراثهم في إطار من التجديد الفني ، أسلوبا وتناولا .

كما تحظى جولة « الفنون الشعبية » في هذا العدد بعدة موضوعات ، فتقدم لنا الأستاذة/ عبيد عبد العزيز موضوعا عن عربات الأظعمة الشعبية تعرفنا فيه بهذه العربات وكيفية صناعتها والأجزاء التي تتكون منها ووظائفها وأنواعها وزخارفها وغير ذلك .

أما الأستاذة / أمل بسيوني عطية فتقدم موضوعا عن « أبراج الحمام » تتعرض فيه لوظيفة الأبراج وأشهرها وكيفية انشائها وأكثر الطرق شيوعا في بنائها وغير ذلك من التفرعات المثيرة لهذا الموضوع .

ويعرض الأستاذ / مصطفى شعبان لأبحاث الندوة العلمية التي عقدت في إطار مهرجان سينما الطفل بعنوان « التراث الشعبي وسينما الأطفال » ، والتي أشرف عليها الدكتور علاء حمروش ، وشارك فيها الأساتذة / صفوت كمال ، د. جهاد داود ، د. كمال الدين حسين .

هذا بالإضافة الى اعداده للجزء الثاني من الكشف التحليلي لأعداد المجلة من رقم ٢٦ لسنة ١٩٨٩ الى رقم ٣٦ لسنة ١٩٩٢ ، ويتضمن فهرست بالموضوعات ، وآخر بأسماء الكتاب والمترجمين ، وثالث بأسماء الكتب والرسائل العلمية والندوات التي احتوتها هذه الأعداد .

الحرر

ايضا تقدم لنا الأستاذة / صفاء خميس شحاتة ترجمة لفصل من كتاب « الفن البدائي » لـ « ليونارد آدم » بعنوان « رؤية عن خصائص الفن البدائي » يروم فيه المؤلف تقييم الأعمال الفنية البدائية تقييما علميا يكشف خطأ النظرة التعميمية التي تنظر الى هذه الأعمال على أنها أعمال رتيبة أو غريبة أو متدنية ، متحركا في ذلك على ذات المستويات التي سبق أن اتخذت من قبل البعض ذريعة لهذه الأحكام .

ويكشف الأستاذ / عبد التواب يوسف في هذا العدد النقاب عن حكاية جديدة لفلمهم جريم ، وجدت ضمن رسالة بعث بها جريم الى فتاة صغيرة عام ١٨١٦ . وظلت الرسالة ضمن ممتلكات أسرته لأكثر من قرن ونصف القرن . وقد ترجم الرسالة الى الانجليزية رالف مانهم ، وصدرت في عدة طبعات متوالية كان آخرها عام ١٩٩١ .

ويساهم في تحرير باب « نصوص شعبية » الأستاذ / عبد العزيز رفعت ، والأستاذ / احمد محمد عبد الرحيم . فيقدم الاول مجموعة نصوص من الموالم من شمال الوادي وجنوبه ، ويقدم الثاني حكاية شعبية ، تم تسجيلها من حي مصر القديمة .

وفي مكتبة « الفنون الشعبية » يعرض الأستاذ / صفوت كمال عرضا مفصلا لكتاب « القومية في موسيقا القرن العشرين » لمؤلفته الأستاذة الدكتورة / سمحة الفخولي . وفيه تلقى المؤلفة الضوء على جوانب من النزعة القومية في موسيقا بعض بلدان أوروبا ، وأمريكا ، وأمريكا



من حكمهم بابيل

القسم الثاني

حكم وأمثال ...
وأقوال شعبية سائرة

د . عبد الغفار مكاوي

أقوال شعبية سائرة ..

يقول عالم السومريات ص . ن . كريم : اذا كنت في ريب من الاخوة البشرية والانسانية المشتركة بين جميع الاقوام والاجناس ، فارجع الى اقوالهم السائرة وامثالهم وحكمهم ووصاياهم ونصائحهم ، فانها تفوق اى انتاج ادبي آخر في قدرتها على اختراق قشرة الاختلافات الحضارية وفروق البيئة ، وتكشف امام اعيننا طبيعة البشر الأساسية حيثما عاشوا وانى عاشوا (*) . والحقيقة التي تشهد على صدق هذه العبارة هي ان الأقوال المأثورة - من حكم وامثال وتعبيرات جارية على الالسن - تلخص تجربة حياة شعب من الشعوب أو طبقة من طبقاته أو جماعة داخل طبقة . وهي جميعا - وبخاصة المثل الشعبي - من اهم المصادر التي يرجع اليها مؤرخ الحياة الاجتماعية والأخلاقية والفكرية . فمنها نتعرف على رؤية شعب معين ، في زمان ومكان معين ، للحياة والوجود ، ونظراته للعلاقات المختلفة بين الحاكم والمحكوم ، والرجل والمرأة ، والآباء والأبناء ، ورجال الدين والسلطة ، وشئون المال والاقتصاد والعمل والقضاء ... الخ .

ولعل من المفيد في هذا المجال المحدود أن نتحدث عن « المثل » الذي يعد أنضج اشكال التعبير عن الحكمة الشعبية وأبقاها على مر الزمن ، وأكثرها ورودا بصورة

(*) ص . ن . كريم ، من ألواح سومر ، مرجع سابق ، ص ٢١٧ (مع تصرف بسيط في الترجمة)

مُشابهة تكاد تصل في بعض الأحيان الى حد التطابق الحرفي عند مختلف الشعوب والجماعات . ويمكن أن نحصر خصائص المثل الشعبي فيما يلي () .**

(أ) **المثل ذو طابع شعبي .** فهو خلاصة التجربة ومحصول الخبرة في سياق زمني ومكاني معين . وإذا كان من الممكن أن ترد بعض الأمثال الشعبية الى الوسط أو الزمن الذي قيلت فيه ، بل ربما أمكن رد بعضها الى أحد الحكماء والبلغاء ، أو الى موقف اجتماعي أو حادثة تاريخية معينة ، فإن أكثر الأمثال لا يعرف قائلها ولا تاريخها ولا منبعها (***) . أضف الى هذا أن المثل يعبر عادة عن نتيجة تجربة ماضية ولا يقال في بدايتها ، ولذلك اكتسب مع تراكم المواقف والخبرات الماثلة طابعا تعليميا يتيح للأجيال اللاحقة أن تستفيد منه وتستخلص العبرة التي يمكن أن تجنبها الوقوع في نفس التجربة التي تمخض عنها المثل الأصلي . غير أن التجربة نفسها تدل كذلك على أن هذه الاستفادة ليست أمرا ضروريا من الناحية المنطقية ولا الحياتية ، ولذلك لم يخطئ « ملباستيان فرانك » (١٤٩٩ - ١٥٤٢) . وهو الكاتب والمفكر الحر في عصر الإصلاح الديني ومن أوائل المهتمين بجمع وتدوين الأمثال الشعبية - عندما قال : ان المثل حصيلة تجارة مفلسة .

(ب) **ينطوي المثل على معنى يصيب التجربة والحقيقة الواقعية في الصميم ،** ويتعدى كل البعد عن الوهم والخيال . وهذه سمة تميز الأمثال عن الأقاويل الشعرية .

(ج) **يتميز المثل بالابحاز وجمال البلاغة (من تشبيهه وكناية وتكرار ووزن وإيقاع والتزام بالتقفية في بعض الأحيان) .** وإذا كان المثل - كما يقول بعض الباحثين - قد نشأ في الأصل على لسان فرد مبدع مجهول ، فلا شك أنه قد تعرض للتحوير والتعديل والصقل والتهذيب حتى استقر في شكل لغوي ثابت أو تركيبية مكتملة مكثفة ، يظل الشعب يرددتها كلما صادف موقفا أو تجربة محددة ينطبق عليها المثل ويصور ما تنطوي عليه من مفارقات الحياة وسخرياتها وتناقضاتها .

(د) **يحتوى المثل على فلسفة ليست بالعميقة ، مصوغة في أسلوب شعبي ،** بحيث يدركها الشعب بأسره ويرددها ، ويسير انتقالها الى شعوب أخرى في نفس المرحلة التاريخية أو في مراحل وعصور حضارية تالية ، الأمر الذي يؤكد وحدة الوجدان الشعبي للبشرية وأصالة اللب الانساني المحض ، قبل أن يتشوه ويتفرق ويصب في قوالب شتى متحجرة .

لا بد من القول - بعد هذه المقدمة الموجزة - بأن شعوب سومر وبابل وآشور كانت تمتلك رصيذا غنيا من الحكم والأمثال والطرائف والأقوال السائرة التي راحت تنتقل انتقالا حرا من فم الى فم ومن عصر الى عصر . ومع أن معلوماتنا عن الحكم والأمثال

(***) د . نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، القاهرة ، دار نهضة مصر . ص ١٤٠ - ١٥٣ . (وقد أوردت هذه الخصائص عن تعريف الأستاذ فريدريش زايلر للمثل الشعبي في كتابه علم الأمثال الألمانية الذي نشره في عام ١٩٢٢) .

(***) أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية - القاهرة ، لجنة الناليف .
الطبعة والنشر ، ١٩٥٣ ، ص ٦١ - ٦٢ .

والأقوال الشعبية السومرية ترجع الى حوالى نصف قرن مضى ، وماتزال فى مجملها غير دقيقة ولا وافية ، الا انه يمكن القول بأنها أقدم من نظائرها البابلية والآشورية بعدة قرون ، وربما تكون قد دارت على الألسنة قرونا كثيرة قبل التفكير فى تدوينها على الرقم والألواح الطينية فى أوائل الألف الثانى قبل الميلاد . والى ما قبل خمسين أو سبعين عاما خلت ، لم تكن تحت يد العلماء أى أمثال سومرية مدونة باللغة السومرية وحدها ، وظلت معرفتهم بها مقصورة على عدد قليل من الأمثال المكتوبة بالسومرية مع ترجمتها الأكديّة (البابلية السامية) على ألواح ترجع الى الألف الأول قبل الميلاد . ثم نشر العالم « ادوارد كييرا » فى عام ١٩٣٤ جملة ألواح وكسر من مجموعة « نفر » (وهى المدينة السومرية القديمة نبيور التى عثر فيها منذ أواخر القرن الماضى على عشرات الألوف من الكتابات والنصوص الأدبية السومرية) تتضمن أمثالا وأقوالا شعبية يرجع عهد تدوينها الى القرن الثامن عشر قبل الميلاد . وخصص عالم السومريات الشهير صمويل كريمر قسطا كبيرا من وقته وجهده لاستنساخ عدد كبير من الأمثال السومرية المحفوظة فى متحف الشرق القديم فى اسطنبول ومتحف الجامعة فى فيلادلفيا بالولايات المتحدة الأمريكية ، وعهد بها جميعا لتلميذه ومساعدته النابغ « ادموند جوردون » الذى توفر على جمعها وترتيبها ونشرها .

ويبقى الأصل السومري للأقوال والأمثال الشعبية البابلية والآشورية أمرا لا يمكن البت فيه حتى الآن بصورة مؤكدة ، على الرغم من التشابه الملحوظ - الى حد التطابق فى بعض الاحوال - بين هذه الأقوال المتأخرة وبين الأصول السومرية . أضف الى هذا أن وجود جنس أدبى خاص بهذه الأشكال المعبرة عن الحكمة الشعبية عند البابليين والآشوريين ، مشابه لنظيره عند السومريين أو متأثر به على الأقل ، مايزال محل خلاف بين العلماء والدارسين . والأمر الذى يعنينا على كل حال فى سياق الحديث عن الحكمة الشعبية البابلية هو وجود مجموعة وحيدة من الأقوال الشعبية السائرة المدونة على لوح كبير يرجع الى العصر الآشورى المتأخر ، وعلى وجه التحديد الى السنة السادسة من حكم الملك الآشورى سرجون الثانى (٧١٦ قبل الميلاد) . واذا كان حسن الحظ قد هدى الباحثين الى هذا اللوح الفريد ، فان سوء الحظ - مع عوامل التعرية ورطوبة الأرض ومرور الأزمنة - قد تكفل بطمس وجه اللوح طمسا تاما أو شبه تام ، فلم يحفظ لنا الا ظهره (الذى سنقدم هنا ترجمته الدقيقة التى نتابع فيها ترجمة لامبيرت الانجليزية على صفحة ٢١٣ وما بعدها من كتابه عن أدب الحكمة البابلية) بالاضافة الى شذرتين صغيرتين عثر عليهما مع الكنوز التى وجدت فى مكتبات الملك الآشورى آشور بانيبال ، وتنتميان الى ذلك اللوح الكبير الذى ذكرناه والذى يضم مجموعة الأقوال السائرة التى اصطلح على تسميتها بالمجموعة الآشورية ، مع قول واحد من نفس النوع محفوظ على قطعتين من أحد الألواح البابلية المتأخرة التى كانت تستخدم لأغراض التعليم والتدريب على الكتابة .

والمادة التى يقدمها اللوح الآشورى تتألف من مجموعة من الأقوال السائرة التى تقوم على بعض النكت والطرف القصيرة التى يجمع بينها موضوع واحد (مثل الأقوال من الخامس الى السادس عشر التى تدور حول هجاء الخنزير واطهار الاشمزاز منه) ، أو تربط بينها عبارة بعينها (كالخندق المائى المحيط بالمدينة والذى يرد فى نصوص الأقوال السائرة من الثانى والأربعين الى السابع والأربعين) ، أو تروى بعض الحكايات القصيرة المسلية عن الحيوانات والحشرات أو عن بنى الانسان . وربما كان الهدف

من اطلاق هذه الأقوال هو السخرية من بعض النماذج البشرية (كما فى القولين من ٤٢ - ٤٣ عن صائد الطيور الذى يحاول أن يسطاد السمك بشبكته) . او ابداء الشفقة على أحوالها وهوان شأنها (كالعاهرة التى تستعرض براعتها فى افساد الزيجات ، والعاهر الذى يشكو للسماء سوء أحواله المالية بسبب تحايل القواد عليه (٣ - ٧ من العمود الرابع) ، او عرض مساوىء النظام القضائى وما يدور فى المحاكم من فساد (٨ - ١٤ من العمود الرابع) او استخلاص العبرة والمغزى الأخلاقى (كالبعوضة التى أصابها الغرور وظنت نفسها على شئ ، بينما الفيل لا يشعر بها سواء عند ركوبها على ظهره أو نزولها عنه . كما فى القول السائر من ٥٠ - ٥٤ الذى ظهر بعد ذلك فى ثوب اغريقى وأخذ مكانه بين خرافات ايزوب) أو مجرد التسلية كفاية فى ذاتها كما سبقت الإشارة . ولعل الطابع المختلط لهذه المادة هو الذى حدا ببعض العلماء الى تمييز الأقوال السائرة عن الحكم والأمثال التى سنذكرها بالتفصيل فيما بعد ، وإن كان التمييز بينهما غير مؤكد ولا قاطع . والمهم على كل حال أن هذه الأقوال السائرة ذات طابع شعبى لاختلاف عليه ، وأنها جرت على الألسنة فى ذلك العصر الآشورى المتأخر ، مما يرجح القول بأنها نشأت وانتشرت فيه باللهجة الآشورية المتأخرة التى دونت بها ولم تؤخذ عن أصول أقدم منها ، وأنها أخيراً قد عرفت أو عرف بعضها على أقل تقدير فى عصور وحضارات تالية ، وانتشرت على أغلب الظن عن طريق اللغة الآرامية ، بدليل ذلك القول السائر الذى سبقت الإشارة الى ظهوره فى أشهر مجموعة من الخرافات على لسان الحيوان عند ايزوب . واليك نص هذه الأقوال الشعبية من ترجمة ظهر اللوح الآشورى بدءاً بالعمود الثالث ثم الرابع :

- ١ - الرجل (.....) .
- ٢ - الاله يسعى للشر (.....) .
- ٣ - الرجل (.....) .
- ٤ - يوجه انتباهه الى السماء .
- ٥ - ال خنزير عديم الحس .
- ٦ - (فهو) يأكل طعامه وهو راقد فى
- ٧ - انهم لا (يقولون) : « أيها الخنزير ، أى احترام لى ؟ » .
- ٨ - انه يقول (لنفسه) : « الخنزير سئدى » .
- ٩ - الخنزير نفسه عديم الحس .
- ١٠ - الشعير فى وعاء السمن .
- ١١ - فى وقت الفراغ عندما (.....) هزأ بسيدة ،
- ١٢ - تركه سيده (.....) وذبحه الجزار .
- ١٣ - الخنزير غير مقدس (.....) بتمرغ ظهره (مؤخرته ؟) فى الوحل ،
- ١٤ - وجعل الشموارع كريهة الرائحة ، وتلويث البيوت .
- ١٥ - الخنزير لا يصلح للمعبد ، وينقصه الاحساس ، ولا يسمح له بوطء الأرضفة ،
- ١٦ - (انه) مكروه من كل الآلهة ، مثير لاشمئزاز الهة ، ملعون من شمش .
- ١٧ - فار شهوانى (.....) فى

- ١٨ - للنمس (.....) .
- ١٩ - هرب فار من (طريق) نمس ودخل جحر ثعبان .
- ٢٠ - قال : « ان معزم ثعابين أرسلنى . تحياتى » .
- ٢١ - الثعلب ب قلب كان يفتش عن « طريق الأسد » .
- ٢٢ - ولكى (يعثر على) « طريق الذئب » راح يكتشف الأرض المكسوة بالمراعى .
- ٢٣ - لما اقترب من أبواب المدينة طاردته الكلاب ،
- ٢٤ - ولكى ينجو بحياته انصرف كالسهم .
- ٢٥ - وعندما رآه عداء بغير شعور (منه ؟)
- ٢٦ - أدوينج
- ٢٧ - لانييل
- ٢٨ - « أنا ، مثل » .
- ٢٩ - لما (وطى) كلب زوجته .
- ٣٠ - أخذ وجهه يتوهج ، وقلبه
- ٣١ - ولينزل (عنها ؟)
- ٣٢ - فرنمس من طريق كلب (ودخل) فى مزارب .
- ٣٣ - وعندما قفز الكلب (انحشر) فى فتحة المزارب .
- ٣٤ - مما جعل النمى يهرب منها .
- ٣٥ - زوجة أمة شابة
- ٣٦ - فى بيت خلية ، (أو) أخت ، (أو) أم
- ٣٧ -
- ٣٨ - عندما قفزت بقوة
- ٣٩ - فى بيت جامع قرون الخروب لما
- ٤٠ - بقدر ما يمتد بها العمر
- ٤١ - مستجمع
- ٤٢ - صائد الطيور الذى لم يكن يملك سمكا ، وانما (اعتاد على صيد) الطيور .
- ٤٣ - قفز ، وهو ممسك بشبكته ، فى الخندق (المحيط) بالمدينة .
- ٤٤ - أخذ الثعلب يتجول فى خندق المدينة
- ٤٥ - ولما أقبل عليه الذئب (قال له) : « تحياتى لك » .
- ٤٦ - رد الأول (أى الثعلب) عليه قائلا .
- ٤٧ - « اننى سكران ، ولا أستطيع » .
- ٤٨ - الفار الذى يجمع فى المراعى .
- ٤٩ - يهزأ بالدبابير التى تأكل فاكهة البساتين .

- ٥٠ - لما وقفت بعوضة على (ظهر) فيل •
- ٥١ - قالت : « يا أخى ، هل ضغطت جنبك ؟ سوف أهبط عند مجرى الماء » •
- ٥٢ - رد الفيل على البعوضة قائلا ••
- ٥٣ - لست أبالى بأن تصعدى فوقى - وما هو شأنك (حتى أكثرث بك) ؟
- ٥٤ - ولا أبالى ان نزلت • •
- ٥٥ - الذئب الذى لم يعرف مدخل المدينة •
- ٥٦ - راحت تطارده الخنازير (عبر) الشوارع •
- ٥٧ - الكلب الذى لم يسمح له بدخول الدار •
- ٥٨ - يرقد (الآن) فى بيت ال •
- ٥٩ - الرجل المدين •
- ٦٠ - القسم بالآلهة •
- ١ - عندما ذهب الى مدينة كوته •
- ٢ - ساقوه عند مطلع الفجر للمحاكمة من بوابة القاضى •
- ٣ - لما دخل العاهر الى المبغى ،
- ٤ - قال وهو يرفع يديه بالصلاة : أجرى يذهب للقواد •
- ٥ - (لك) أنت (ياعشتار) الثروة ، (ولى) أنا النصف ؟
- ٦ - عاهرة الطريق الحذرة (؟) تغتاب ال المرأة •
- ٧ - بأمر من عشتار تنال زوجة النبيل سوء السمعة •
- ٨ - يقف المنافق فى المحكمة عند بوابة المدينة ،
- ٩ - ويفرق الرشاوى باليمين والشمال •
- ١٠ - ان المحارب شمش يعلم سوء فعالة •
- ١١ - الحقود يردد كلمات السوء أمام الحاكم ،
- ١٢ - ويتحدث بخبث ودهاء ويطعن (فى سيرة) الناس •
- ١٣ - ويتدبر الحاكم الأمر ويدعو شمش (قائلا) :
- ١٤ - « أنت العالم يا شمش • حمله مسئولية دماء الناس » •
- ١٥ - بينما كان فحل شبق يمتطى ظهر أتان ،
- ١٦ - همس فى أذنها أثناء الجماع :
- ١٧ - أجعلى من المهر الذى ستحملينه عداً مثلى •
- ١٨ - ولا تجعليه (كالحمار) الذى يعانى السخرة • •
- ١٩ - لما مضى دبور الغابة على الطريق (لحضور) دعوى أمام القضاء
- ٢٠ - استدعى ال دبور الصحراء للشهادة •
- ٢١ - ألقت العناكب دبور الصحراء فى الأغلال ،
- ٢٢ - وعلى حافة الحقل عند مدخل جحر الفار قطع اربا •
- ٢٣ - نسج العنكبوت بيتا (يصلح لاصطياد) ذبابة

٢٤ - (لكن) وقعت فيه عطاءة (*)

٢٥ - وذلك لسوء حظ العنكبوت •

٢٦ -

٢٧ - عطاءة •

٢٨ - « عندما رأى صديقه الحميم » •

•• حكم وأمثال

رأينا في الفقرة السابقة أن الحكمة الشعبية التي وصلت إلينا من أرض الرافدين - وعبرت عن نفسها من خلال الحكم والأمثال وأقوال السائرة - قد نشأت في الأصل عند السومريين وشكلت جنسا متميزا في أدبهم • والواقع أن الجانب الأكبر من نصوص هذه الحكمة الشعبية قد دون في العصر البابلي القديم باللغة السومرية وحدها ، وإن لم يحل الأمر من عدد جد قليل من الألواح التي دونت باللغتين السومرية والأكدية في ذلك العصر نفسه ، مما يدل على أن ترجمة تلك الأصول قد بدأت منذ ذلك العهد المبكر ، ثم استمرت حتى العصر « الكشي » الذي توافرت بعده نسخ الألواح المكتوبة باللغتين السومرية والأكدية (البابلية والآشورية) بأعداد كبيرة • وقد ذكرنا أن الحفريات التي تمت في المدينة السومرية القديمة نيبور (نمر) - بالإضافة إلى مدن أخرى مثل « أور » وسوسة - قد كشفت عن القسم الأكبر من الحكم والأمثال السومرية التي صنفها العلماء إلى مجموعات مختلفة وفقا للكلمات التي تبدأ بها أو حسب الموضوع المشترك بينها •

ونضيف إلى ما سبق أن معظم هذه الألواح قد دون بالسومرية وحدها ، وبعضها بالسومرية مع الترجمة الأكدية أو مع تنويعات على النص الأصلي ، والقليل النادر منها لم يعثر له حتى الآن على أي أصل سومي •

والحكم والأمثال التي ستجدها في هذا الفصل شديدة التنوع في مادتها • فبعضها حكم وأمثال بالمعنى التقليدي المفهوم من هاتين الكلمتين ، إذ يتوفر فيها الإيجاز والتكثيف والبلاغة والمفارقة الذكية • وبعضها الآخر قد دخلت فيه حكايات وطرائف قصيرة ، ومقتطفات من نصوص وأعمال أدبية ، وخرافات موجزة على لسان الحيوان ، ومواد أخرى لم تعرف حقيقتها بعد • ولما كانت هذه الحكم والأمثال في مجموعها لاتزال موضع الدراسة والتحقيق والنشر - خصوصا على يد الأستاذ أ • أ • جوردون الذي سبقت الإشارة إليه ويرجع له الفضل في نشر نصوصها الأصلية - فلا يزال الحكم النهائي عليها أمرا سابقا لأوانه ، كما أن الصعوبات التي تواجه ترجمتها وشرح معانيها وفهم الكثير من كلماتها صعوبات لا يستهان بها ، وبخاصة حين يتعلق الأمر بالنصوص السومرية التي لم يكشف الحجاب بعد عن كل غوامضها • بيد أن السؤال الذي يفرض نفسه الآن هو هذا : مادما بصدد جنس أدبي سومي في أصله وجوهره ، فما الذي يدعونا للحديث عنه في سياق الكلام عن الحكمة البابلية الشعبية ؟

(*) دويبة من الزواحف ذوات الأربع ، تعرف في مصر بالسحلية ، وفي سواحل الشام بالسقاية •

والجواب أنه من المستحيل وضع حدود فاصلة أو حاسمة بين الثقافة السومرية والثقافة السامية في القسم الجنوبي من وادي الرافدين . وقد ثبت لباحثين أن اللغة السومرية قد خضعت منذ أقدم العصور للتأثيرات السامية ، ولذلك رجحوا أن تكون بعض الحكم والأمثال المدونة بالسومرية قد انحدرت من أصول سامية وانتقلت في تلك العصور المبكرة الى هذه اللغة .

أضف الى هذا أنهم وجدوا شواهد عديدة على تأثير الحكم السومرية على العديد من النصوص البابلية الادبية وغير الادبية ، فالنص البابلي الشهير وهو « حوار التشاؤم او » الحوار بين السيد والعبد » يقتبس احدى الحكم السومرية في السطرين الثالث والثمانين والرابع والثمانين : « من ذا الذي طالت قامته حتى ارتفع الى السماء ؟ من ذا الذي اتسع منكبه حتى احتضن العالم السفلي ؟ » . وثمة حكمة أخرى تظهر في الرسائل المعروفة برسائل العمارة ، كما أن هنالك حكمة سومرية ثالثة وجدت على لوح من الألواح المدونة لأغراض التدريب على الكتابة من العصر البابلي المتأخر : « ان المعبد الذي بناء ميزانيبادا قد خربه نانا الذي اجتث غرسه ، بالإضافة الى حكمتين أخريين وجدتا بالأكديّة على بعض الألواح المخصصة للتدريب على الكتابة من العصر البابلي القديم : بالاقتران بزوجة مبذرة وانجاب ابن مبذر (وجدت السلوى لقلبي الشقى وأكدتها) . ان المرأة المسرفة في البيت لأسوأ من كل الشياطين ..

ونبدأ ترجمة الحكم والأمثال بالمجموعة المعروفة بين العلماء باسم المجموعة الآشورية التي وجدت مدونة على لوح واحد مكون من أربعة أعمدة . وقد عثر على خمس كسر من هذا اللوح الفريد في مكتبات الملك الآشوري آشور بانيبال (ويرجع الفضل في الربط بينها لعالم السومريات الشهير توركيلد جاكوبسون) كما وجدت الكسرة السادسة (التي حققها الأستاذ لامبيرت وأثبت انتسائها للمجموعة) في مدينة آشور . وتدل طريقة الكتابة على أن اللوح قد دون في العصر الآشوري الأوسط ، وان كان من الضروري أن نلاحظ أن وصف كتابة اللوح والمجموعة بأنهما آشوريان لايعني على الإطلاق أن الحكم والأمثال نفسها قد نشأت في العصر الآشوري ، اذ لاشك في أنها ترجع كغيرها من الحكم والأمثال الى العصر البابلي القديم .

وأخيرا فان النص - فيما يرى الأستاذ ب . لاندزيرجر - ليس مجرد مجموعة من الحكم ، بل هو فيما يبدو من بدايته حوار بين رجل عموري وزوجته ، يتقمص فيه كل منهما دور الآخر ويتطبع بطباعه ، وتجرى الحكم على لسانهما على سبيل المداعبة والتسلية ..

ولابد في النهاية من تكرار ما قلناه من أن الترجمة والتعليق عليها ومحاولة تفسيرها ليست كلها نهائية ولا قاطعة ، لأنها تعتمد في كثير من الأحيان على الحدس والتخمين بالمعنى المقصود ، وربما يؤدي تطور البحث العلمي في هذه النصوص الى ترجمات أخرى أصح وأدق . وسوف نورد النصوص وفق الترتيب الذي اتبعه الأستاذ لامبيرت ، مفضلين الإشارة الى أرقام السطور والأعمدة والألواح المحفوظة في المتاحف المختلفة ، اذ أن هذه الاشارات لاتهم الا الباحث المتخصص في دراسة اللغات الأصلية . أما الشروح والتعليقات فسوف نثبتها في هامش المتن ، مكتفين منها بالقدر اللازم لاضاءة النص ، تيسيرا على القارئ، وحرصا على الاختصار ، راجين الصفح عما فيها من تقصير أو قصور ...

(أ) المجموعة الآشورية

- يتحدث رجل (منحط) من (عمو) رية مع زوجته (ويقول) : كوني أنت الرجل ، (و) سأكون أنا المرأة • (منذ أن) • أصبحت رجلا (.....) مؤنثا (.....) ذكرا • (١) •
- ذهب ليصطاد (الطيور) بغير فخ (فـ) لم يمسك شيئا (٢) •
- عيني (عين ؟) أسد ، وجهي (وجه) ملاك حارس ، فخذاي فتنة مطلقة • من ذا الذي يشتهي أن يكون زوجي ؟
- قلبي حكمة ، كليتي (نعم) النصح والمشورة (؟) ، كبدي جلال (ومهابة) ، شفتاي تنطقان بكلمات حلوة • من ذا الذي سيكون زوجي المختار ؟ (٣) •
- من الميال الى الشح ؟ ومن المنعم بثرائه ؟ ولمن احتفظ بفرجي ؟ (٤) •
- محبوبك - من تتحمل نيره (٥) •

(١) يشير النص الى بعض الممارسات « التبادلية » التي كانت متبعة في الشرق الأدنى القديم ولم يعرف عنها شيء الا بعد أن أدانتها التوراة في سفر التثنية (الاصحاح الثاني والعشرين ، ٥) وحرمتها على بني اسرائيل : « لا يكن متاع رجل على امرأة ولا يلبس رجل ثوب امرأة لأن كل من يعمل ذلك مكروه لدى الرب الهك » • ويبدو من بعض الاشارات المتأخرة الى هذه الممارسات التي شاعت في سوريا وآسيا الصغرى بوجه خاص - أنها كانت تقوم على تبادل الرجال والنساء الأزياء والطبايع والحركات فيما يشبه طقسا تمثيليا يقوم على المداعبة والتودد والخلاعة الفاضحة من الطرفين • وهذه الطقوس - التي لم يثبت وجودها في أي مكان ولا في أي عصر من عصور الحضارة العراقية القديمة - كانت فيما يبدو لونا من ألوان الانحراف والشذوذ التي عرفت عند الأموريين الذين وضعوا نهاية السومريين كشخصية عرقية وسياسية ولغوية وان أخذوا عنهم حضارتهم بصورة كاملة • كما عرفت أمثالها بين الذكور في سدوم وكورنثوس وبلغاريا ، وبين النساء « اللسيات » في جزيرة لسبوس من بلاد الإغريق ، وهي التي عاشت فيها أول وأعظم شاعرة غنائية في التراث الأدبي الغربي وهي سافولتي اهتمت بنفس الشذوذ • ومن هنا تأتي قراءة الأستاذ لاندزيرجر لكلمة أموري « في النص الأصل وتفسيره للحكم والأمثال التالية بأنها تجري على صورة حوار بين هذا الرجل وزوجته • • •

(٢) حرفيا : لم يوجد شيء والمقصود هو الشرك الذي يعد لاصطياد الطيور على هيئة شبكة فيها فخ • وسوف يتردد هذا المثل في تنويعات أخرى كالأصياد الذي يحاول اصطياد السمك بشبكته التي لا تصلح الا لصيد الطيور ، وكلها تعزف على الوتر نفسه وتؤكد خيبة الإنسان الذي ربما عرف غايته ولكن لم يعرف الوسيلة المؤدية اليها • •

(٣) حرفيا : من يرغب أن يكون زوجي الشهواني ؟ ولا يختلف هذان المثلان الا في استخدام الكلمة التي تدل على الأنثى أو الذكر كما يمكن أن تطلق على الجنسين • ولا ندري إن كانا قد قيلتا على لسان عانس تعبيرا عن أزمة الزواج أم أطلقها القائل أو القائلة - اللذان يحتمل انتماءهما الى الطبقة الفقيرة المطحونة - تروغيبا في الزواج بوجه عام • ومهما يكن الأمر فإن تركيبة المثلين تذكرنا بهذه السطور من نشيد الانشاد : « أنت جميلة يا حبيبتي ما أنت جميلة ، عيناك حمامتان من تحت نقابك ، شعرك كقطيع ممز رابض على جبل جلعاد ، أسنانك كقطيع الجراز » الصادرة من الغسل اللواتي كل واحدة متم وليس فيهن عقيم • شفتاك كسلكة من القرمز • وفمك حلوة • خدك ككفلة رمانة تحت نقابك • عنقك كبرج داود المبني للأسلحة • ألف محن علق عليه كلهما أتراس الجيابرة • ندياك كخشنة طيبة توأمين يربعان بين السوسن • الخ (الاصحاح الرابع ، ١ - ٥) •

(٤) ليس من الضرورة أن نفترض وجود تضاد بين البخل في السؤال الأول والثراء في السؤال الثاني ، فربما يقصد المثل الى التوازي والتكامل بينهما ، إذ لا يبعد أن يفيض البخل من عطائه أمام الغراء الجمال الحسى الذي يطفئ على هذا النوع من الأمثال • •

(٥) حرفيا : إن من تحبه تتحمل نير (٥) ، ولعله يذكرنا بكثير من الأمثال العامة الشائعة في اللهجات العربية الحديثة مثل (حبيبك يبلع لك الزلط • •) والزلط هنا في اللهجة العامية المصرية هو الحصار وقطع الحجارة الصغيرة ، وليس هو المال أو قطع النقود كما في اللهجة اليمنية • • •

- ان تبذل جهدك يصبح ربك هو ربك . واذا لم تبذل ما فى وسعك فالك
ليس الهك (٦) .
- دعنى أرقد معك . - « دع الاله يأكل حصته (ك) (٧) .
- أصلح نفسك . فالك هو عونك (٨) .
- (جرد) سيفك (من غمده) . الهك هو سندك (٩) .
- اذا أهانك أحد ، فاجعل صديقك (ك) يتصرف .
- اذا كنت قد آذيت صديقك . فماذا ستفعل مع عدوك ؟
- ان مكسب ال مثل
- ان مكسب صائغ الفضة مثل
- ليس ثراؤك سندا لك ، (بل) ان الهك (هو سندك) .
- لتكن صغيرا أو كبيرا ، فالكه (ك) هو سندك .
- عساه لايقف فى حضرة الهه (ه) وملكه ، ان آلهته ستتخلى عنه ،
- وستزول عنه هيئته ، ولن يكون الهه هو الهه (١٠) .

(٦) بذل الجهد مساو للاخلاص فى خدمة الآلهة وطاعتهم ، وهذه الخدمة أو الطاعة مساوية للنجاح فى الحياة ، والعافية فى البدن ، والوفرة فى الرزق والأبناء ، وفى هذه الحالة يصبح الهك هو الهك . ويكون لك ملاك يحرسك ويحميك ، وملك يرضى عليك . ويتكرر هذا المعنى فى نص الحوار المشهور بين المنذب والصديق أو النص المعروف « بالتبؤديسية البابلية » ، اذ نجد الصديق الحكيم يقول للمعذب الشقى (السطران ٢١ ، ٢٢) : « ان من يقوم على خدمة الهه يكون له ملاك يحميه ، والمتضع الذى يخشى الهته يجمع ثروة طائلة » . ونصادف هذا المفهوم نفسه لبذل الجهد والاخلاص فى السمع والتدبير فى نصوص أكديّة أخرى ، كما نرى على سبيل المثال فى نقش أحد الأختام الاسطوانية التى ترجع للعصر الكئشى : « لقد بذلت جهدى . فلتقبل على الوفرة فى الثروة ، والقطمان ، والرضا الالهى - وهى الأمور التى صليت من أجلها لمردوخ . ليكن الرضا الالهى من نصيبى ، ولنظل حياة من ينعم به » (ل . ديلاپورت ، الأختام الاسطوانية فى المكتبة الأهلية بباريس ، رقم ٢٩٧ - عن لامبيرت ، أدب الحكمة البابلية . ص ٢٣١) ولعل النص كله يذكرنا من بعيد بالسطرين اللذين جاءا على لسان الرحمن فى حوار مع الشيطان ، فى المشهد الافتتاحى من « فاوست » لشاعر الألمان الأكبر جوته ، وهى فى تقديرى مفتاح هذه القصيدة الدرامية الكبرى : ان الذى يسعى بصديق واخلاص ، هو الذى يمكن ان نكتب له النجاة والخلاص . . .

(٧) يبدو أن القسم الأول من هذا المثل يعبر عن تقرب رجل من احدى البغايا ودعوته لها (قارن قول يهوذا لكتته - زوجة ابنه - ثامار : فمال إليها على الطريق وقال هاتى أدخل عليك . لأنه لم يعلم أنها كتته . الخ - سفر التكوين ، ٣٨ ، ١٦) أما القسم الثانى من العبارة فهو أكثر غموضا ولعل المقصود به أن رجلا طلب احدى بغايا المعبد الذى قدم له هبة أو اتاة فطلبت منه البغى أن يهب الاله تلك التقدمة أجرا لها على الاتصال به . . .

(٨) حرفيا : هيمه نفسك أو تأهب وتزود .

(٩) أو أظهره وصقله ، ومن الواضح ان المعنى المتضمن فى هذين المثلين هو التزود بالتقوى والصلاح وتقديم فروض الطاعة للآلهة .

(١٠) راجع المثل السابق المشرح فى الهامش رقم (٦) . ولعل المقصود بالهبة هو السلطة أو المكانة التى كان يحتل بها هذا الرجل المفضوب عليه من الملك والاله

- الحكيم (يستره) ثوب يطوق خاصرته • (و) الأحمق يتلفع فى عباءه قمرزية (١١) •
- لتدمر البلاد على رأس (حرفيا : على قمة) أعدائنا ، وليسقط الحائط المتداعى فوق خصومنا ، ولتلق بلاد العدو بأكملها فى (قيود) الأسر (١٢) •
- (لتكن) سندا لقصرك ، (و) حتى اذا لم يعلم ملكك عن ذلك شيئا ، فان شمس سوف يبلغه (١٣) •
- ان شعبا بغير مالك ، (مثل غنم بغير راع) •
- ان شعبا بغير قائد (مثل) ماء بغير مشرف على القناة (أو مراقب وناظر ••) •
- العمال بغير مشرف عليهم (أشبه) بالحقل بغير حارث (يفلحه) •
- البيت الذى لامالك له (يشبه) امرأة بلا زوج (١٤) •
- لتعرف الاله الأعلى ، لتعرف الملك ، لتحترم الوزير •
- عندما تدرك (حرفيا : ترى) الفائدة من اجلال الهك ، فسوف تسبح بحمد الهك (وتقدم) التحية للملك (١٥) •

(١١) هذا المثل يردد الشكوى الأزلية من قلة حظوظ الحكماء والفضلاء اذا قيست بحظوظ الحمقى والأوغاد والجهلاء • ويبدو من متابعة كثير من النصوص الأدبية فى الشرق القديم أن رثاء النفس والبهاء عليها هو أحد الألحان الأساسية التى لم ينقطع رثائها الى يومنا الحاضر (راجع على سبيل المثال النص الأدبى الشهير « حوار رجل مع روحه - با - » أو فى تسمية أخرى « حديث متعب من الحياة مع روحه » الذى يرجع للأسرة الثانية عشرة فى فترة من أحلك فترات التاريخ المصرى القديم ، تسلم فيها الأشرار مقاليد الحكم والجاه والثراء ، وسقط الأبرار فى حضيض البؤس والهوان والعناء ، واكتظت القلوب بالحسرة ، وفقدت الصداقة معناها ، وتطاولت الوقاحة على كل قيمة ، ونسيت تقاليد الماضى ، واختفت الرحمة والتراحم ، وأشاح الأخ بوجهه بعيدا عن أخيه ، وأصبحت البلاد نهبا للصوص ذلك العصر وأوغاده الذين أخذ شرهم يذرعها طولاً وعرضا (راجع الترجمات المختلفة لهذا النص ومن أحدثها ترجمة الأستاذة ميريام ليشتهايم فى كتابها عن الأدب المصرى القديم ، الجزء الأول ، ص ١٦٣ - ١٦٩ - وكذلك شكوى « ايب أور » المشهورة لتجد أن شقاء ذى العقل ونعمى أخ الجهالة - على حد تعبير المتن - فى بيته المشهور - يطعمان خاتم الظلم منذ القدم على الإنسان الشرقى والعربى ، بحيث يرفض الجاهل والأحمق فى أفخر الثياب ، بينما الحكيم لا يجد ما يستر عورته أو يسد رمقه أو يحفظ ماء وجهه •••

(١٢) من الملاحظ أن الأسر هنا - حسب الكلمات السومرية والأكادية الأصلية - ينصرف الى الأسر بضم السين : بضم السين :

(١٣) الكلمة الأولى من عندى زيادة فى التوضيح ••

(١٤) يردد المعنى الواضح للأمثال الأخيرة فى إحدى رسائل تل العمارنة التى أرسلها بعض ملوك الشرق وأولادهم من آشوريين وحيثيين وكنعانيين الى فرعون مصر ، فنجد « ريب - أدى » حاكم بيبيلوس يقتبس مثلا من هذا النوع أربع مرات فى رسالته الى ملك مصر : « ان حقل يشبه امرأة بلا زوج ، اذا يعوزه الزارع الذى يفلحه •• » •

(١٥) يبرز هذا المثل حقيقة الربط العمل أو النعمى بين التمتع للآلهة أو طاعة الملوك وبين الكسب الشخصى المترتب عليها فى نظر سكان وادى الرافدين القدماء ، كما يؤكد الارتباط المستمر بين الاله والملك - راجع على سبيل المثال السطور الثلاثة تحت رقم ٢٥ - ٢٨ فى اللوح الثانى من النص البابلى المعروف باسم « لدلول » أو لأمتدحن رب الحكمة : « ويوم الخشوع لاله صار يوم الفرح للفؤادى ، كما كان يوم الاحتفال بموكب الآلهة هو الغنم والفوز لى • الصلاة للملك كانت هى فرحتى ، والموسيقى المصاحبة لها كانت بهجة الفؤاد •• »

- أرفض رغبة صبي وسوف ٠٠٠٠ أرم كسرة (خبز مضموسة) لجرو وسوف يهن لك ذيله .
- أغضب صبيًا وسوف يبكي . ألق كسرة خبز لجرو وسوف يعيدها لك .
- ان أمر القصر مثل أمر آنو (١٦) : فلا يجوز اهماله . وان كلمة الملك ، مثل كلمة شمس ، مؤكدة ، وأمره لا يضارع ، وقوله لا يمكن تغييره .
- أمر القصر قاطع مثل أمر آنو . ومثل شمس يحب الملك الاستقامة ويكره الشر .
- هو (أو هي) نظرت إليك . أين سيذهب (أو تذهب) معك ؟ .
- اذهب - أو لا تذهب للرب الهك .
- الرجل الجائع يقتحم مبنى من الآجر المحروق (١٧) .
- هل تضع قطعة طين (أو صلصال) في يد انسان يرميها ؟
- دعني أشرب الجعة المشبعة ، دعني أجلس (في مجالس ؟) الروضة (والفخامة) .
- القماش (من الكتان) مفروش من أجل البراغيث ، (والـ ٠٠٠٠٠) منسوج من أجل الذباب ومخزن البيت مبنى لأجل العظامة .
- بطة لا تؤكل في الوقت المناسب .
- لقد ٠٠٠٠٠ وذبح خنزيره .
- لقد ٠٠٠٠٠ واستنفذ خشبه (١٨) .
- ان الزوجة التي لاتحسن الكلام هي (في الواقع) أمة .
- ان فمي يجعلني أضارع الرجال .
- ان فمي يجعل لي اعتبارا بين الرجال (١٩) .
- لأجل أن يشاهد الريف غادر المدينة .

(١٦) هو أكبر الآلهة والـ السماء - عن أوامر « آنو » كبير مجمع الآلهة راجع على سبيل المثال ملحمة الخلق والتكوين (اينوما البش) اللوح الرابع ، السطور الستة الأولى .

(١٧) ربما يفهم من هذا المثل ان الجائع لا يتردد عن الالذاع الى « القائن » أو « الامران » التي كانت تحرق فيها الرقم الطينية والواح الآجر . ولعل المثل يذكرنا بالقول المأثور عن علي بن أبي طالب مع تغيير طفيف لا يمس حكمته الخالدة ، اذ لو كان الجوع رجلا لقتلناه أو قتلنا ٠٠٠٠

(١٨) من الواضح ان الأمثال الأخيرة - وغيرها كثير - يستحيل فهمها ، اما لانقطاع النص بسبب انكسار اللوح ، أو طمس النقش وتلاشي الكتابة ، أو نتيجة الفجوات والشقوق التي لا تكاد تملأ منها الرقم والالواح . ولكننا نحرص على اثباتها - كما ذكرنا في التمهيد - احتراماً لهذه النصوص القديمة من ناحية ، وانتظاراً لما تجيء به الكشوف الأثرية وتطورات البحث العلمي من ناحية أخرى .

(١٩) يوحى المثلان الأخيران بأن المتحدث امرأة . ولو قرأناها على ضوء المثل السابق عليهما مباشرة لأدركنا قيمة الكلمة الحلوة الطيبة التي ترفع من شأن المرأة في عين الرجل عند أهال وأبى الرافدين القدماء ، كما يمكن أن تنفع المرأة العربية الحديثة لو عت الدرس العظيم ..

- اننى أتجول هنا وهناك ، لكننى لا أتعب . اننى أتحرك باستمرار ، ولكنى لا أخلد الى الراحة (٢٠) .
- ان الثعلب البرى (الذى يعيش فى العالم السفلى) هو الذى لا يأكل العشب . (و) ان الغزالة (التى تحيا) فى الريف هى التى لا تشرب الماء (٢١) .
- لا تأكل الدهن ، ولن يظهر الدم فى برازك (٢٢) .
- لا ترتكب جريمة ، ولن يتلفك الخوف (من الهك) .
- لا تغتب أحدا ، ولن يصل الحزن الى قلبك (٢٣) .
- لا تقترب شرا ، ولن تعرف (حرفيا : تجرب) سوء الحظ المقيم .
- لدغت عقرب رجلا . ماذا أفادت (من ذلك) ؟ تسبب واش (من العامة ؟) فى موت رجل . ماذا كسب (من فعله) ؟ (٢٤)
- الشتاء شر . الصيف لطيف (؟) (٢٥) .
- هل حملت بغير جماع ؟ هل أصابتها السمينة بغير طعام ؟ (٢٦)
- الجماع يدر اللبن (٢٧) .
- اذا وضعت الأشياء فى المخزن ، فسوف يسطو عليه اللصوص (٢٨) واذا بذرت ، فمن يعطينى ؟

(٢٠) ربما كان هذا المثل فى حقيقته لغزا ، وربما كان حله هو الريح أو الزمن أو الموت أو الحياة ..

(٢١) ربما يؤكد هذا المثل بطريقة ذكية وغير مباشرة تلك الضروريات التى لا يستغنى عنها الانسان ، اذ لا يستغنى الثعلب عن أكل العشب ولا الغزالة عن شرب الماء الا اذا هبطا للعالم السفلى . ولعله أن يكون ناصحا للحكام بضرورة توفير الشروط المادية لوجود الانسان قبل مطالبته بأى واجب والالتزام بأى قيمة أو شعار ..

(٢٢) من هنا تبدأ ترجمة الأمثال المدونة على لوح مكون من ستة أعمدة وجد فى مكتبات الملك الآشورى آشور بانيبال ولم يمتد الى اليوم على نسخة منه . ويحتمل أن يكون اللوح نفسه نسخة منقولة عن لوح أصلى أصابه الفساد فى مواضع غير قليلة ..

(٢٣) راجع كذلك جلجاميش ، اللوح التاسع ، ١ - ٤ .

(٢٤) لعل المقصود هو ناقل السوء الذى يوصف فى المثل بأنه من عامة الناس أو بالأحرى من السفلة والرعاع .

(٢٥) المقابلة بين الشتاء والصيف شيء مألوف ومتكرر فى كثير من النصوص البابلية (انظر ما سبق أن قلناه عن أدب المناظرة) . والترجمة الانجليزية التى تقول Summer has sense يصعب أداؤها ، فقد تكون تعبيراً عن الذكاء أو الاحساس أو اللطف فى مقابل الشتاء وجهامته .

(٢٦) يختلف العلماء حول هذا المثل . سواء فى ترجمته الأكاديمية أو فى أصله السومرى . وقد نقله كريمر (فى كتابه من الواح سومر ، ص ٢١٧ وما بعدها) على هذه الصورة : أياكون حمل بلا جماع ؟ وهل تحدث سمينة بلا أكل ؟

وربما يكون المثل قد أطلق أصلا على أولئك الثرثارين الذين يعرفون الناس فى التاويلات والشروح والتشريحات الواهية . على الرغم من ظهور الأدلة الواضحة على عكس ما يقولون . ولابد أن سكان وادى الرافدين قد عانوا الأمرين من طغيان التذهب و « الأدلجة » الزائفة على بعض الأدعياء مثلما نعانى اليوم ..

(٢٧) لا أدري مدى صحة هذا المثل من الناحية الطبية ، ويبدو أنه يقصد الى معنى بعيد عن المعنى الحرفى . كان يقول مثلا ان النمرة لا تطلع بغير حرث . أو ان النجاح نتيجة الجهد والعمل الجمعى ..

(٢٨) حرفيا : فسوف أسرق . وواضح أن المثل يعبر عن حيرة الانسان بين التقدير والتبذير . وسيأتى هذا المعنى بصورة أروع وأدل على موقف الانسان من التبذير والتبذير وضياعه بنها فى المثل التالى :

ان تجم على أن أموت ، فسوف أبذر . وان قدر لى أن أعيش ، فسوف أقتصد .

- حفر بثرا لم يكن فيه ماء . دبغ جلدا بغير (.....) .
- ان ظلى - الذى يلاحقنى - يلاحقه (أحد آخر) (٢٩) .
- هل يتقاضى حوض القصب ثمن أقصابه ، وهل (يتلقى) المرج ثمن أعشابه ؟ (٣٠)
- القوى ينفق المال (المدفوع اجرا له ؟) على قوته ، والضعيف ينفق المال الذى تقاضاه عن أطفاله (٣١) .
- ان فرجى لطيف ، لكن قومى يرون أنه لم يعد صالحا (٣٢) .
- (انه) لطيف من كل ناحية ، وملفوف برباط (أو قماط ؟) (٣٣) .
- أتضرب وجه الثور (الذى يدور) بسير من الجلد ؟ (٣٤) .
- ان ركبى فى حركة مستمرة ، وأقدامى لا تكل ، (ومع ذلك) يلاحقنى أحقق بالمتاعب (٣٥) .
- أنا حمار ركوب ، (ومع ذلك) فأننى مشدود الى حمار (حمل) ، وأجرى عربية ، وأتحمل (ضرب ؟) السوط (أو العصا ؟) .
- الجرح بغير طبيب ، (مثل) الجوع بغير طعام .

(٢٩) ربما كان المعنى أن الانسان لا ينجو أبدا من رقابة الآخرين ، أو أن المضطهد من ورائه على الدوام مضطهد أعلى منه .. ولعل القائل فرد عاجز من غمار الناس يعزى نفسه عن الظلم الذى وقع عليه ... وما أشبه الليلة بالبارحة .

(٣٠) ربما كان هذا المثل أيضا نوعا من العزاء لمن يجد ويعمل فلا يلقي تقديرا ولا جزاء على عمله . ولكن هل يجوز أن نستخلص منه قاعدة « كانطية » عن أداء الواجب للواجب فى ذاته ؟ أو عمل الخير ورميه فى البحر كما يقول المثل الفلاحى ؟

(٣١) يبدو أن بيع الأطفال اتقاء لشر الجوع كان أمرا معروفا فى العراق القديم كما كان مالوفا فى الصين الى ما قبل الثورة الشيوعية . ويصور المثل الفرق الهائل بين الأقوياء والضعفاء أو - كما نقول اليوم - بين طبقة المستغنيين وطبقة المستغلين .

(٣٢) من الواضح أن المتكلم بغير تقدم بها العمر وتدافع عن قدرتها على الاستمرار فى ممارسة حرفتها . ويترجم الأستاذ جاكوبسين الأصل السومرى على هذه الصورة : « ان فرجى لطيف ، (غير أن) من قومى من يقول لى : « لقد راحت عليك » ..

(٣٣) يرى الأستاذ جاكوبسين أن هذا المثل مرتبط بالمثل السابق عليه . وبهذا يكون الرباط نوعا من الأربطة الصحية التى تستعملها النساء فى حالات خاصة . أما الأستاذ « مايسنر » فىرى أن انشل يشير الى الوجاعة المترتبة على ارتداء الثياب الفاخرة ..

(٣٤) حرفيا : وجه نور متحرك . ولعل المقصود وجه نور مقل على . أما الكلمة الأصلية التى ترجمت بالسير الجلىدى (وهى أوبو Uppu) فيتفق بعض الباحثين على أنها تعنى السير الجلىدى الذى يرفع به مزلاج الباب لكى يفتح . وهو لا يزال مستعملا فى بعض الدور الريفية فى مصر ويسمى « بالسقاطة » ..

(٣٥) ربما جاء هذا المثل على لسان عبد أو عامل أرهقته السخرة . وربما قيل على لسان أحد الحيوانات التى تستخدم للركوب والحمل كما فى المثل التالى مباشرة . ولعل الحكمة الكامنة وراءه أن الضعيف لا يذله الا ضعيف مثله . وأن المضطهدين والمستغلين - فى مجتمع قائم على الظلم الاجتماعى - يتسلط بعضهم على بعض بالاضطهاد والاذلال ، بدلا من الاتجاه الى الظالم الحقيقى والاتحاد فى وجهه . ومع ذلك فان هذه فروض وتخمينات ينبغى الحذر فى كل الأحوال من المبالغة فيها واستقاط همومنا ومشاكلنا - التى تولدت عن ظروف وأسباب مختلفة - على شعوب انقرضت ويصعب علينا اليوم ان نحرب تجربتها أو نفكر تفكيرها ..

- اننى أعيش فى بيت من القار والطوب المحروق . (ومع ذلك) تسقط على رأسى كتلة طين .
- فى العام الماضى أكلت ثوما ، فى هذا العام يحترق جنبى .
- ان حياة الليلة الماضية (هى نفس الحياة) فى كل يوم .
- كمثل مقعد شهر تبيت ، الذى تعبدته وتضعه بجانبى .
- مثل مقعد رجل الهه هو شاحان : فأنت تبكيه ، وتحرق جلده ، وتشعل فيه النار (٣٦) .
- حين تكون فى النهر ، تنبعث الروائح الكريهة من المياه المحيطة بك ، حين تكون فى مزرعة ، يكون بلحك مر الطعم (٣٧) .
- احرص ألا تحمل غصون (الحقل) طلعاً سيئاً ، (والأفضل) ألا تنبت بذراً .
- هل سيفلح الشعير المبكر ؟ من أدرانا ؟ هل سيفلح الشعير المتأخر ؟ من أين لنا أن نعرف ؟ (٣٨) .
- ان تحتم على أن أموت ، فسوف أبذر . وان قدر لى أن أعيش ، فسوف أقتصد (٣٩) .
- دفعونى تحت الماء وعرضوا حياتى للخطر . لم اصطد سمكاً واضعت ثيابى .
- ان العدو لا ينصرف عن بوابة مدينة أسلحتها غير قوية (٤٠) .
- (انك) مثل فرن قديم ، من الصعب الاستعاضة عنك .
- ذهبت ونهبت أرض العدو ، (و) جاء العدو ونهب أرضك .
- ان نشر الشعير المجفف فى الشمس لا يأتى أبداً بعد الألوان (٤١) .

(٣٦) يغيب عنى هذين المثلين تماماً .

(٣٧) لعل هذا المثل لغز يصعب علينا حله . ومع ذلك فقد تساعد ترجمة كريمير للأصل السومرى على أن نستشف هذا المعزى الذى يبين رأى السومريين فى الفاشلين ويكشف عن تشاؤمهم من نحسهم : « لو وضعت فى الماء لغس الماء ، ولو وضعت فى البستان لبذأت أثماره تقسد » .

(٣٨) يعبر هذا المثل عن الفلق والحره التى لا تفك نشعر بها ازاء كل عمل نقوم به : هل ينجم لو بكونا فيه ؟ أم يستحسن ان نثانى ؟ - وفى تقديرى أنه لا يعبر عن التردد أو العجز عن الاختيار: نعد ما يعكس شعور الانسان بالارتباك ازاء طبيعة متقلبة المزاج .

(٣٩) يترجم الأستاذ كريمير الأصل السومرى على النحو التالى :

كتب علينا الموت فلننطق ، وما دمنا نعيش عمراً طويلاً فلنقتصد . والظاهر أن المثل يعكس قلق صاحبه من مواجهة الضائقة الاقتصادية والاضطراب الاجتماعى وسائر المحن والنكبات التى ما زالت تواجهنا مثله .

(٤٠) هذه هى ترجمة هذا المثل السديد عن الأصل السومرى :

الدولة الضعيفة فى العدة والسلاح لا يمكنها أن تطرد العدو من أبوابها . وكم نحن فى حاجة اليوم للاعتبار به .

(٤١) كان من عادة البابليين عند تخمير الحمة أن ينعقوا الشعير فى الماء ليتخمّر ، ثم ينشرونه فى الشمس أو يجمصونه فى الفرن . والواقع أن نشره فى الشمس لا يكون له داع بعد تجفيفه أو تجميصه . ولكن ربما كان هذا بالذات هو مغزى المثل . ومما يذكر أن هذه العملية نفسها قد تحولت فى العصر الآشورى المتأخر الى تشبيه مجازى ورد فى النقوش الملكية عن قتل الأعداء الذين كانوا يذبحون وترفد حشنتهم على الأرض كالشعير المنشور فى الشمس .

- أتحاول أن تنثني الدائرة ؟
- هل تدفع مالا في صنى خنزير ؟
- اننى أفتش عن فلو حمار (٤٢) .
- العمر الطويل يجلب لك الاحساس بالرضا ، اخفاء شيء -
(يصيبك بالهم و) الأرق ، الشراء - (يكسبك) الاحترام
- عندما ترتكب جريمة ، فان دجلة يحمل (معه الاثم ؟) . وعندما تتغاضى عنها تنبذك الآلهة (حرفيا : السماء) (٤٣) .
- لما هربت تصرفت تصرف ثور وحشى . (و) لما قبض عليك ، كنت كالكلب الذى يهز ذيله .
- أنت كسيح وعاجز عن القفز فوق قناة (مصرف أو خندق مائي) .
- أنك ترفع جبلا ، لكنك لاتستطيع أن تعلق من قصبة ؟ (٤٤) .
- النار تهلك النبيل (حرفيا . تتلف الارستقراطي) . (لكن) العامل ليقول :
« أين هو النبيل » ؟ (٤٥) .
- هنالك رجل يعول زوجة . (و) هنالك رجل يعول ابنا . (أما) الخارج على القانون / (و) الملك (فكلاهما ؟) رجل ليعول نفسه .
- (.....) أحيانا يفعل الخير ، وأحيانا يقترب الشر .
- بالابتهاج مع شخص قوى (٤٦) لن يعوقك أحد .
- لاتسارع الى مادبة فى الحانة ، ولن يكبلك قيد .
- ضرب النظار ، فاشتدت ذراعاى (٤٧) .

(٤٢) ربما كان المثل الأخير تعبيرا عن عبث أى محاولة مع المستحيل .. اذ لا ينبج الحمار فلوا (مهرا) ..

(٤٣) كان لياه الأنهار شأن كبير فى طقوس التطهر عند سكان وادي الرافدين القدماء كما توحى بذلك العبارة الأولى من هذا المثل . وللعبارة الثانية ترجمة أخرى تضع « المطر » فى موضع الآلهة أو السماء . غير أن من الصعب أن نتصور شكوى السومريين من انقطاع المطر فى جنوب العراق على العكس من المناطق الشمالية فى العراق وسوريا وفلسطين التى عانت دائما من الجفاف .

(٤٤) ربما يشير هذا المثل الى قدرة القادرين على اتيان المستحيل . وعجزهم امام صفائر الأمور . وربما ينطوى على السخرية ممن يقوم بالمعجزات (كرفع الجبل) وهو نحيل ضئيل لا تحمله قصبة ولعله يقرب من المثل العامى المعروف : يضع سره فى أضعف خلقه

(٤٥) يمكن هنا ملاحظة التمييز الطبقي الذى يبدو ان سكان أرض الرافدين كانوا على وعى به ، كما تشهد على ذلك نصوص أخرى مثل العبارات المشهورة فى حوار السيد والعبد حيث يقول الأخير لسيدته : انظر الى جماجم الأغني والأدنين . (هل تنبئ من كان المحسن فيهم ومن المسيى ؟ (٧٧ - ٧٨) . ونعمة ترجمة أخرى (يقترحها الأستاذ فالكينشتاين) على هذه الصورة : « النار تتلف النبيل (الأرستقراطي) » . ليس هذا هو الذى يقوله العامل (المأجور) ، (وانما) يقول أين هو النبيل (الأرستقراطي) ؟ .

(٤٦) حرفيا : مع شخص صلب لا يلن . وربما كان المقصود ان يحرص الرجل العادى على أن يكون له « ظهر » يحميه . حتى حين تنازعه الرغبة فى أن يسعد أو يبتهج قليلا كى يتخفف من عبء الظلم الأزل

(٤٧) المقصود بالنظار الذين ضربوا أو اضهدوا « هم » المشرفون على المزارع والضياع ، أما اشتدت ذراعاى فهي تصرف فى الترجمة الحرفية التالية : وأنا ذراعاى أصبحتا مفتولتي العضلات . وواضح أن المثل يذكرنا بالمثل الشعبي المعروف : « غاب القط . العب يا فار » ..

- ثور الغريب يتغذى على النباتات ، وثورك يرقد (٤٨) في المراعى الخضراء .
- اذا صب الزيت فى العصا فلن يعلم أحد .
- العطاء طبع الملك ، وفعل الخير طبع حامل القدر .
- العطاء طبع الملك ، والاكرام طبع الناظر .
- الصداقة تدوم يوما (واحدا) ، وروابط المعاملات تبقى الى الأبد (٤٩) .
- شجار بين الزملاء ، وغيبة ونميمة بين الكهان (٥٠) .
- ليجازى بالاحسان من قدم الاحسان . (و) لينعم ؟ « حوما » بفضلته على من وعد بالفضل .
- يتلفت طرف الفخار (أو نظرتة) صوب المطر . ليت انليل « يلقى نظره على المدينة التى قدرت عليها اللعنة (٥٤) .
- هل يستطيع المحاربون الأشداء أن يقاوموا الفيضان ؟ وهل يقدر (الرجال) الأقوياء على تهدئة (غضب) اله النار ؟
- ان مشيئة الاله لايمكن أن تفهم ، وطريق الاله لايمكن أن يعرف . (و) أى شئ عن الاله يستعصى على الكشف (٥٥) .
- بالزواج من امرأة مبذرة ، وانجاب ابن مبذر ، (جلبت السلوى لقلبي الشقى واكدتها) . ان (وجود) المرأة المسرفة فى البيت لأسوأ من كل الشياطين .
- تعثر على شئ ، لكنه يضيع (منك) . (و) تلقى بشئ بعيدا (عنك) ولكنه يصان بلا حد .
- هى التى نفذت تعاليم الآلهة بحذافيرها ، (و) التى ضاعفت قواعد الملكية الى الأبد ، كيف قابل انليل - الاله الأعظم - عملها ؟ لقد احتقر مؤسساتها كما لو كانت من القش (٥٦) .

(٤٨) حرفيا : والثور يملكه شخص ما .. وربما ينطوى المثل على الشكوى أو السخرية من ظلم المسغلين وتروى المجبرين ..

(٤٩) ربما تأتى أهمية هذا المثل من تأكيد الروابط والعلاقات القائمة على المصالح والمعاملات التجارية والمعملة . ودد أورد الأستاذ كريمر مثلا آخر لعله أن يكون ترجمة أخرى للأصل السومري : تدوم الصداقة يوما ، ولكن القرابة باقية الى الأبد ..

(٥٠) الكهان أو عليّة رجال الدين ، وفى احدى نسخ الأصل السومري : بين الاحوة الكبار . (٥٤) يلاحظ ان النسخ السومرية الأخرى من هذا المثل (وهى حوالى ست نسخ) تختلف عن هذه الصيغة من جهة الاسم الذى يطلق على الحرفى ، فهو تارة فلاح ، وأخرى راع ، وثالثة صانع فخار ..

(٥٥) يمس هذا المثل لب الحكمة الدينية البابلية التى توصل اليها سكان وادى الرافدين منذ اقدم العصور . ورسا على شاطئها حكماءهم المتحدون عن ياس أو تسليم (راجع التهوديسية البابلية أو الحوار بين المعذب وصديقه الحكيم) . وانظر كذلك السطور الثلاثة من ٣٦ - ٣٨ من اللوح الثانى من أيوب البابلى « أو النص المعروف بللول » لامتدح رب الحكمة « : من ذا الذى يعلم ارادة الآلهة فى السماء ؟ ومن يدرك خطة الآلهة (التى تحيا) فى العالم السفلى ؟ وأين تعلم (البشر) القانون طريق الاله ؟ » .

(٥٦) ربما قيل هذا المثل بعد تدمير احدى المدن السومرية - مثل أور أو نمر - تدميرا تاما ، وهر يذكرنا على كل حال بالتراتيل الماثورة عنهم فى بكاء المدن (راجع كتاب ما قبل الفلسفة ، الانسان فى مغامرته الفكرية الاولى ، تأليف هـ . فرانكفورت وزملائه ، بغداد ، دار مكتبة الحياة ١٩٦٠ ، ص ٢٣١ - ٢٣٤) ، أما عن مضاعفة الملكية فربما تكون تعبيرا عن تدعيم قواعد الملك بالاحكام والقوانين التى تكفل رعاية مصالح الناس وتردع المعتدين والمجرمين ... الخ .

- أن تتكلم بوجه يتفجر غضبا ، أن تكتئب (وتغتم) ، أن تنكفىء على نفسك (٥٧) .
ليس هذا كله من الطبيعة البشرية (كما ينبغي لها أن تكون) .
- نفذ رغبة الحاضر . افتر (كذبا) على الغائب . ان البشرية (٥٨) .
- الخميرة الأم مرة . كيف تكون الجعة حلوة ؟ (٥٩) .
- الدلو يطفو في النهر (٦٠) .
- مادام لا يملك الشعير الأخضر (أو الطازج ؟) ، فدعه يستهلك (ما عنده ؟)
مادام لا يملك الشعير الأخضر ، فدعه يفترى (على الناس كذبا) (٦١) .
- مادمت تجد وتسعى ، فأعط أخاك من الثروة (التي جاءتك) من الاله ،
لا (.....) أختك (.....) عائلتك ، (.....) معارفك . عندئذ تبقى
هذه الثروة معك ولا تنصرف (عنك) الى مكان آخر .
- اللحم لحم ، (و) الدم دم . الغريب غريب ، والأجنبي في الحقيقة
أجنبي (٦٢) .
- ان حمار أنشان ، وبراششه (حى أو صاحبة على حدود ايران) ، وقط
ميلوفا ، وفيل البرازى ، (هى المخلوقات) التى تلتهم الصفصافة
وكانها كرامة .
- المجراف المثبت فى الأرض (مثل) النمى فى مدينته .
- قال الرجل « وأسفاه ! » ففرق قاربه . قال « مرحى ! » فانكسرت دفته .
قال : « وأسفاه ! » و « وأيارو » فمال قاربه جانبا (٦٣) .

(٥٧) حرفيا : أن تركز انتباهك على نفسك . وفى الأصل السومرى : وجه غاضب يتحدث ، شخص
مكتئب ، الوجه متجه الى الداخل .

(٥٨) من الواضح أن هذا المثل - الذى لم يصلنا للأسف كاملا - مع المثل الذى سبق التعليق
عليه ، يعالجان مفهوم الانسانية الصحيحة كما تصورها السومريون وحذروا فى نصوص كثيرة من تشويهاها
والانحراف عن طبيعتها الحقّة وجوهرها الأصيل ..

(٥٩) ربما نلمح هنا إشارة الى أن الفرع من الأصل ، أو كما يقول المثل على لسان الفلاحين : دور
على الأصل ! .

(٦٠) أى أن الفارغ والتافه هو الظاهر على السطح والمرتفع الصوت .. ولعل المثل يذكرنا بالمثل
الشعبى : كالطبلية صوتها عال وجوفها خال .. (فتأمل .. وتذكر غاية الطبول الجواناء التى تنطلق اليوم
فى جحيمها !) .

(٦١) المعنى غامض ، وأحسب أنه قريب من المثل المصرى « أفرغ ونزهى » ، فالمعنى يتمتع على
الدوام بحرية الخروج على قواعد السلوك وقوانين الخلق والضمير .

(٦٢) من الواضح أن المثل قريب من المثل الشعبى : الدم لا يصبح ماء ، ومن المثل السومرى :
« الصداقة تدوم يوما ، ولكن القرابة باقية الى الأبد » ، ومن قول أبيمالك بن يربعل لآخوة أمه :
« أيما هو خير لكم .. أن يتسلط عليكم سبعون رجلا جميع بنى يربعل أم أن يتسلط عليكم رجل
واحد . واذكروا أنى عظيمكم ولحمكم .. الخ (القضاة ، الأصحاح التاسع ، ٢) .

(٦٣) ربما كان المقصود أنه رسا على الشاطئ . ولعل هذا المثل - الذى وجد مدونا بالسومرية
والأكديّة على أحد ألواح التدريب على الكتابة من العهد البابلي القديم - لعله يعبر عن حيرة الكادحين بين
التفاؤل والنشأؤم أمام تقلبات الطبيعة وأهوائها المفاجئة فى العراق القديم ، قارن المثل الذى سبق
ذكره : « هل سيفلح الشعير المكر ؟ من أدانا ؟ هل سيفلح الشعير المتأخر ؟ من أين لنا أن نعرف ؟ »
وكذلك التعليق عليه .

- انه يأخذ ، ويمسك (بما يأخذ) فى حضرة الملك ، / وهو ٠٠٠٠ لكى ٠٠٠٠
يفسخ بالزيت / ومادام الرجل لا يكدر ، / فلن يحصل على شيء / من
(يرضى) ان يعطيه أى شيء / لأجل ٠٠٠٠ ؟ / من كان دأبه الانتفاخ
غرورا فانما يعتبر غبارا / من ليس له ملك ولا ملكة / فمن هو سيده ؟ /
انه اما أن يكون حيوانا واما ان يكون شخصا يرقد ٠٠٠٠٠ (٦٤) .

- بشرى لا تعب (من اعطاء الماء ، (ولكن ؟) عطشى ليس شديدا . الشبكة
مرخية ، ولكن القيد ليس مشدودا . شاركت فى التجارة ، الخسارة
لاحد لها . ذهبت . فما قيمة هذا ؟ أقيمت ، فما قيمة هذا ؟ وقفت . فما قيمة
هذا ؟ ورجعت . فما قيمة هذا ؟ (٦٥) .

- الفاكهة التى تنضج قبل الألوان (تجلب) الحزن .

- ان قناة الرى التى تجرى فى اتجاه الريح تجلب الماء الوفير (٦٦) .

- ٠٠٠٠٠ مثل الزيت الجيد الذى يستطيعه الناس (حرفيا : الذى يناسب فم
الشعوب) .

- ان المعبد الذى بناه « مسانيبادا » ، قد خربه « نانا » الذى انقطعت بذوره
(أو اقتلع زرعه ؟) (٦٧) .

(٦٤) هذه حكم بابلية أو أكديّة خالصة . والواقع ان ثمة شواهد عديدة تدل على وجود حكم وأمثال
بابلية تسرب بعضها الى نصوص مختلفة من الأدب البابلي (على نحو ما أشرنا فى التعليقات الى بعض هذه
الأمثال التى استشهد بها الكتبة والحكماء البابليون فى حوار السيد والعبد ، والحوار بين المعذب
والصديق ، وأيوب البابلي ، وغيرها من النصوص والرسائل الملكية) . ولا شك أن البابليين قد تداولوا
الحكم والأمثال بطريقة شفاهية شتات من السنين . اذ لا يمكننا ان نتصور شعبا لا تجرى الأمثال على
لسانه . لكن المشكلة أن البابليين والآشوريين لم يجعلوا من المثل الشعبي جنسا أدبيا مستقلا كما
كان الحال مع السومريين ، وربما يرجع السبب فى ذلك الى أن علماء العصر الكلى المتأخر - الذى جاءتنا
منه معظم النصوص الأدبية البابلية - كانوا ينظرون فيما يبدو بازدراء شديد الى الأدب الشعبي الشائع
بين العامة ، كما كان لهم رصيدهم الأدبي المأثور من هذا الأدب فى نصوصه السومرية التى استغنوا بها
عن الأدب الشفاهي . ولم تكشف الحفريات والبحوث الأثرية الا عن « شذرة » من لوح يرجع للعهد
البابلي القديم ، بجانب كسرتين عشر عليهما فى عاصمة الحثيين القديمة « بوغازكوى » ووجد على أحدهما
ترجمة حثية لبعض النصوص المنقوشة عليها . والشئ الغريب أن مكتبات العصور المتأخرة - مثل مكتبة
آشور بانيبال الشهيرة - لم تجد حتى اليوم بلوح واحد عليه حكم بابلية ، باستثناء لوح من ألواح
التدريب على الكتابة مع مواد مختلطة مما يتدرب المتدربون على نسخه ، وكسرة عشر عليها فى المدينة
السومرية القديمة « نغر » (نيبور) يرجع أنها ترجع للعصر البابلي القديم أو أنها نسخة نقلت فى
العصر الكلى عن نص بابلي قديم ، وقد وجدت عليها الحكم والأمثال التى نجدها فى المتن . .

(٦٥) هذه الأمثال والحكم وجدت على لوح مدون باللغة الأكديّة - يبدو أنه نسخة من مجموعات من
الحكم والأمثال البابلية التى لم يصل إلينا سواها - وقد عشر عليه فى خرائب العاصمة الحثية القديمة
بوغازكوى ، ويحتمل أن يرجع تاريخه الى حوالى سنة ١٣٠٠ قبل الميلاد . وربما تذكرنا السطور الأخيرة
بذلك القول الساخر الذى اقتبس إيزوب فى خرافاته المشهورة على لسان الحيوان عن الفيل الذى وقفت على
ظهره بعوضة ظنت نفسها ذات أهمية (راجع هذا النص مع الأقوال الساخرة وقارن رد الفيل على
البعوضة . .) .

(٦٦) هذان المثلان عن اللوح المذكور فى التعليق السابق . وهو اللوح الذى دونا عليه بالأكديّة
والحثية .

(٦٧) هذا المثل الأخير مع السابق عليه وجدا على اللوح البابلي المخصص للتدريب على الكتابة والمذكور
فى تعليق سابق .

- ان المثل القديم ينطبق عليه تماما : « الكلبة فى بحثها عن الطعام ولدت جروا مسكينا (أو بطنا من الجراء الهزيلة ؟) (٦٨) .
- يقول المثل الشعبى : « عندما يدخل كلب الفخار فى التنور فسوف ينبج (صانع) الفخار » (٦٩) .
- الرجل الذى أمسك ذيل الأسد سقط فى النهر ، والذى أمسك ذيل الثعلب هرب (٧٠) .
- كما يقول الناس : الرجل ظل الاله ، والعبد ظل الرجل ، لكن الملك مرآة الاله (٧١) .
- أين يهرب الثعلب من حضرة شمس ؟ (٧٢)
- كالأحمق (.....) تؤدى (طقوس) تطهرك بعد (تقديم) الأضحية ، وكال (.....) تركب المزراب بعد سقوط المطر (٧٣) .
- عندما يضرب النمل ، لا يأخذ الأمر (ببساطة) (٧٤) ، وانما يعض اليد التى ضربته ..

(٦٨) هذا المثل مع الأمثلة التالية مأخوذ من بعض رسائل الملوك الآشوريين التى اقتبسته . وهو مأخوذ من رسالة بعث بها الملك الآشورى شمشى - أدو (حكم حوالى سنة ١٧٠٠ قبل الميلاد) الى ابنه يسمح - أدو . حاكم مدينة مارى . وهو ينطوى على سخريه الأب من ولده الذى عجز عن الصمود فى وجه عدوه وراح يبذل طاقته فى مناورات عقيمة لا تغنى عن المواجهة . فكان فى رأى الملك كالكلبة التى أخذت تجرى هنا وهناك بحثا عن الطعام لكى تمحل بالتخلص من حملها . فكانت النتيجة أن أخرجت للحياة مخلوقات هزيلة بانسة ..

(٦٩) ورد هذا المثل فى بداية رسالة وجهها الملك الآشورى اسرحدون (٦٨٠ - ٦٦٩ ق م) الى بعض البابليين الذين تمردوا على الحكام الموالين له وبعثوا يشكونهم اليه . ويحتمل ان يكون الملك قد ضرب لهم هذا المثل ليقول لهم انه كان من الممكن أن يتعرضوا لعقاب أشد . وأنهم فى وضع لا يسمح لهم بالشكوى من عماله الموثوق بهم . شأنهم فى هذا شأن كلب صانع الفخار اذا دخل الفرن أو التنور فلن يكون فى وضع يسمح له بأن ينبج سيده .. والمثل نفسه موجود فى الصيغة السريانية من حكم أحيقار الذى غدر به ولده (راجع الطبعة العربية المنقولة عن السريانية لقصة الحكيم أحيقار ، حيث يقول هذا الحكيم لابنه : يا بني ، لقد كنت عندى كالكلب الذى شعر بالبرد فذهب الى بيت الفخار ليدفأ . وعندما أحس بالدفء . بدأ ينبجهم (أى عائلة سيده) فطردوه وضربوه حتى لا يعضهم) . (ص ١٥٨ من الترجمة العربية) .

(٧٠) المعنى غامض . ولا ندرى ان كان فى الحقيقة مثلا . وربما قيل على كل حال لتحذير الضعيف من بطش القوى وسلطته وتسلبه ..

(٧١) ورد هذا المثل فى رسالة وجهها أحد الكتيبة الى ملك آشورى يرجع أن يكون هو اسرحدون . ولا ندرى ان كانت العبارة الأخيرة جزءا من المثل أم اضافة من الكاتب المنحلق للملكه وسيده . وجدير بالذكر أن الكلمتين الإهليلجيتين المستخدمتين فى النص للدلالة على المرأة تمينان « النحاس العاكس » .

(٧٢) يبدو أن هذا المثل قد قيل على لسان أعداء الملك الآشورى اسرحدون اقرارا منهم بأنهم لن يستطيعوا الهروب من عقابه . ولعله يشير ضمنا الى حكاية كانت معروفة ومتداولة عن الثعلب والاله شمش والخصومة القائمة بينهما . أو حكاية الثعلب التى أوردناها وعلقنا عليها بالتفصيل فيما سبق ..

(٧٣) ورد هذا المثل فى إحدى الرسائل المعروفة برسائل تل العمارنة . ويوجد اللوح الذى نقش عليه فى المتحف البريطانى تحت رقم ٦١ . وفى مكتبة متحف الشرق الأدنى فى برلين تحت رقم ٢ - ٢٥٢ .

(٧٤) أو لا يأخذه بصورة سلبية - والمثل مأخوذ أيضا من إحدى رسائل تل العمارنة . وربما لم يكن فى الأصل مثلا شعبيا . بل صياغة على طريقة المثل أملاها شيخ القبيلة الكنعانى الذى بعث بالرسالة ..

البيت الكويتي القديم

سماته وأقسامه

محمد علي الخرس

الحديث عن البيت القديم حديث ذو شجون ٠٠ ولا يشعر به الا من ولد وتربى ونشأ في هذا البيت الذي اتسم بالبساطة في البناء ، والانسجام والتناغم مع البيئة ، حتى ان تيرا من المتقدمين في العمر ما زالوا يفضلون طريقة حياتهم الاولى في البيت القديم ويعتزون اليها رغم ما اكتنف البيت الجديد من تطور في فن العمارة ووسائل الراحة ٠٠٠ فكيف كان اذن هذا البيت ٠٠ من المخطط له ؟ ومن البناء ؟ وما هي تقسيماته ؟ ٠٠٠

- ١ - حوش الديوانية .
- ٢ - حوش المختصر .
- ٣ - حوش الخلفى .
- ٤ - حوش الحرم .
- ٥ - حوش المطبخ .
- ٦ - حوش البقر .

أما بيت البدر وهو أيضا بيت كبير ، وما زال حتى الآن قائما في منطقة « الجبله » فأحواشه أربعة هي :

- ١ - حوش الديوانية .
- ٢ - حوش الحرم .
- ٣ - حوش المطبخ .
- ٤ - حوش البقر .

في حين نرى ان بيت أحد متوسطى الحال من أعالى منطقة « شرق » يتألف من ثلاثة أحواش هي :

- ١ - حوش الديوانية .
- ٢ - حوش الحرم .

٣ - ذاك الحوش أى حوش المطبخ والغنم ٠٠٠ ومثله كان أيضا بيت أحد متوسطى الحال من أهالى

كان من يرغب فى بناء بيت له قديما يتوجه أول ما يتوجه الى (الاستاد) أى معلم البناء ، ويخبره بنيتة فى بناء بيت خاص له ولأسرته ، ويرسم له مخطط البيت ويتبادل الطرفان الآراء حول هذا المخطط ، الى ان يتم الاتفاق عليه نهائيا ٠٠ بعدئذ يتم احتساب تكلفة البناء وأجور العمل وتحديد ما اذا كان « الاستاد » سيأخذ عملية البناء « قطوعة » أى مقاوله . أم سيتقاضى هو ومساعدته وعماله الذين سيقع عليهم اختياره أجرا يوميا مقابل عملهم ٠٠٠ ثم يطلب من صاحب البيت أن يقوم باحضار مواد ولوازم البناء من طين وصخر ورماد وجص وجندل وباسجيل ومناقير أو بوارى وطارى ورماد ٠٠٠ الخ الى موقع العمل ، وأن يعهد أيضا الى أحد النجارين بصنع الأبواب والشبابيك اللازمة للبيت . بعد ذلك يبدأ الاستاد بتنفيذ عملية البناء التى قد تطول مدتها أو تقصر حسب مساحة البيت ٠٠ ومن البديهي أنه كلما اتسعت مساحته تعددت أحواشه ، وكلما صغرت هذه المساحة تناقص وقل عدد الأحواش ، ففي البيوت الكبيرة قد يتراوح عددها بين أربعة أو ستة ، وفى المتوسطه ثلاثة وفى الصغيرة حوش واحد فقط ٠٠٠ فمثلا نجد أن بيتا كبيرا كبيت السيد ثنيان بن ثنيان الغانم الذى كان قائما فى منطقة « الجبله » يتألف من ستة أحواش هي :

منطقة المرقاب ٠٠٠ أما البيت ذو الحوش (١) الواحد فقد كان بيت معظم أهل الكويت ٠٠٠ فدوره قد لا تزيد عن ثلاثة الى جانب حمام ومرحاض ومطبخ وعريش ٠٠ ولكي نعطي القارئ فكرة عن البيت الكويتي القديم واقسامه سنتحدث عن بيت أحد متوسطي الحال من أهل الكويت الذي يتكون في العادة من ثلاثة أحواش هي :

١ - حوش الديوانية ٠٠٠ هو قسم من البيت مستقل عن بقية الاقسام الأخرى ، لا يدخله الا الرجال ولا يلتقى فيه غيرهم ليتداولوا فيما يخصهم من أمور وما يحيط بهم من أحداث ٠٠٠ ويحتوي هذا الحوش على دارين (حجرتين) أو اثرت أحدهما دار الديوانية الرئيسية ملتقى الرجال في الشتاء ، والثانية دار الشاي والقهوة وقد توجد فيه أحيانا دار ثالثة لمبيت الضيوف الأغراب ، هذا الى جانب وجود مرافق الخدمات الضرورية الأخرى كالحمام والمرحاض والجلب ٠٠٠ وكان هذا الحوش يتميز بباب كبير ضخيم يقع على الشارع مباشرة ، ومصنوع من خشب الساج الصلب ومزين بنقوش ووحداث زخرفية جميلة ومسامير حديدية ضخمة ، ويتخلل القسم الأسفل منه باب صغير أو بابان أحيانا يسمى أحدهما « خوخه » فكان ان سموه باب (أبو خوخه) ٠٠ عند هذا الباب من الخارج وعلى امتداد الحائط توجد « الدجة » التي يستخدمها الرجال صيفا للجلوس بعد فرشها بما يناسبها من مساند وبسط ٠٠ وإذا ما ولجت هذا الباب نحو الداخل فستجد إضافة الى ما ذكرنا أعلاه ساحة مكشوفة قد يوجد فيها أحيانا عريش تستقر في ظله أدوات الماء وشربه مثل البيب والحب والبرمة ٠ وستجد أيضا ليوانا يظلل الغرف ، كما سنلاحظ الدرج المفضى الى السطح ٠ الذي قد يكون في بعض البيوت ممسوحا بالأسمنت وبالتالي يساعد في تجميع مياه الأمطار خلال الشتاء ٠٠

ودار الديوانية الرئيسية هي دار واسعة للجلوس تطل نوافذها في الغالب على الشارع ، وأرضيتها مفروشة « بالامداد » التي تعلوها المطارح والمساند ٠٠ كما أن بها دار ثانية هي -

دار الشاي والقهوة - وهي أقل اتساعا من الدار الأولى وفرشها اثر نواضعا فلا مطارح فيها ولا مساند وانما « امداد » فقط ، وسرى فيها أيضا « الدوة » وبجانبها المنفاخ والمنقاش والهارن والمحاس ودلال القهوة وعورى الشاي المنبسر أو المعدنى ، وصينية معدنية موضوع عليها استكانات الشاي و « قندون أو قندور » السكر والخواشيك (الملاعق) الصغيرة ، وصينية معدنية أخرى تحتوي على فناجين القهوة والبيب الواقى من الحرارة لمسك دله القهوة ٠٠٠ هذه هي الديوانية الكويتية القديمة التي نرجو أن تكون بوصفنا هذا قد قدمنا لها صورة مناسبة وقريبة من الواقع آنذاك ٠٠٠ وتجدر الإشارة هنا الى أن نفقات ومصاريف الديوانية لم يكن باستطاعة « سائر الناس » تحملها ، لذا فقد كان معظم أصحاب الديوانية من التجار ونواخذة البحر الكبار ومن ميسوري الحال من اصحاب المهن في البلد ٠٠ وهذا يوضح لنا أن صاحب الديوانية كان ذا مستوى اقتصادى مناسباً جعله يحتل مركزاً اجتماعياً يليق به بين جماعته ٠

وقد كان أصحاب الديوانية وكبار السن من روادها يساعدون في حل أية مشكلة تقابل أو تعترض أحدا ممن يترددون عليها ٠٠٠ كما كان للديوانية أيضا دور اقتصادى علاوة على دورها الاجتماعى ، ذلك ان بعض الديوانيات في منطقة شرق كانت تستغل كمكان للعمل أثناء النهار مثل خياطة البشوت والعباءات النسائية وصناعة الشباك والسفن وغير ذلك من المهن الخفيفة ٠

٢ - حوش الحرم ٠٠٠ هو حوش العائلة الرئيسية ٠٠ ففي دوره يسكن أفرادها وعلى مساحته يدبون أثناء حركتهم اليومية وفي جنباته يلهو الأطفال ويلعبون ٠٠ والدخول اليه مثل الدخول الى الديوانية من باب خشبي كبير (أبو خوخه) أيضا ، وان كان أقل جمالا من باب الديوانية ٠٠٠ يليه « اندهلين » الذي نرى فيه ستارة من الخيش قبيل نهايته ، وكذلك نرى « البيب » و « الحب » و « الأيحل » وأنى حفظ الماء المعروفة آنذاك ٠٠ ويفضى بنا هذا الدهليز الذي يتضمن المدعاب أيضا الى ساحة واسعة يوجد

فيها بركة للماء وأحيانا عريش وتحيط بها ثلاث
ار أربع « دور » للنوم تطل نوافذها وأبوابها
جميعا على هذه الساحة ، وأكبر هذه الدور
مساحة وأحسنها أثاثا عادة ما تكون من نصيب
رب الأسرة وزوجته فأرضها مفروشة بالزلز
(السجاد) وفيها سرير للنوم (كرفاية) وقد
يكون سرير « بلنك » وتشاهد في رواشنها
بعض لوازم الزينة الخاصة بالزوجة مثل المقص
والمشط ، والمبخر وقطنة حمرة ، وترى
في مكان ما فيها الصندوق المعبوت وفوقه
سلال الروط التي لا تفارقه . . . وقد
تجد أيضا « كبت » أى خزانة خشبية تزينها
وحدات زخرفية وبها منظر (مرآة) مستقرة
في إحدى زوايا هذه الدار وعلى جدرانها قد
يلحظ بعض ملابس الزوج والزوجة معلقة على
مسامير مدقوقة فيها . . . اما الدور الأخرى فقد
تكون أحداها للجد والجدة إذا كانا موجودين
أو لأحدهما ، كما يخصص لكل من الذكور
والإناث البانغين غير المتزوجين سواء كانوا أبناء
أو بنات ، أخوة أو أخوات دارا خاصة في حين
ينام الأطفال الصغار مع الأب والأم . وأثاث
هذه الدور كان في منتهى التواضع إذ لم يكن
يتعدى بعض الحصران أو أمداد النسل المفروشة
على الأرض ، يضعون فوقها للجلوس عند قدوم
زائر أو زائرة بعض المطارح والمساند وعند النوم
يتغطون بأى غطاء مناسب حسب طبيعة الجو . . .
وغالبا ما كان يظل هذه الدور ليوان يشترك
معها في سقفها ويعتمد عليه من ناحية ويرتكز
من الناحية الأخرى على أعمدة خشبية قوية
تزينها أحيانا وحدات زخرفية بسيطة . . .
وهناك درج يؤدي إلى سطح هذه الدور تجده
محاطا بسور يكاد يغطي قامة الإنسان ليستر أهل
البيت ، لاسيما نسائه ، حال صعودهم إلى
السطح عن أعين الناس خاصة في الصيف ،
فالسطح في هذا الفصل الحار كان يعتبر مكانا
مناسبا لنوم أفراد الأسرة ، لذا فقد كنت تجد
كثيرا من هذه الأسطح مقسوما إلى قسمين
أو ثلاثة ينام الأب والأم في قسم وفي الأقسام
الأخرى ينام بقية من في البيت . . . وعلى السطح
إذا كان متسعا كما في البيوت الكبيرة سنرى

« غرفة » صغيرة يظلها « مصباح » . . . وعند
هواة تربية الحمام سنشاهد « امحكر الحمام »
مكتظا بأنواع مختلفة من هذه الطيور الجميلة . . .
٣ - **ذاك الحوش** . . . قد يحتوى هذا الحوش
في بعض البيوت على المطبخ وما يتبعه من مرافق
فقط وفي بيوت أخرى قد يتضمن إلى جانب ذلك
مكانا مخصصا لما في البيت من حيوانات كالبقر
والضأن والماعز والدواجن . . . وهنا سنتحدث
عن هذا الحوش المشترك باعتباره معلما من
معالم بيت المواطن الكويتي المتوسط الحال في
السابق كما أشرنا قبل قليل .

يتم الدخول إلى هذا الحوش من خلال مدربان
يصله بحوش الحرم ، ومن خلال فتحة (فرية)
تربطه بحوش الديوانية وذلك بقصد تيسير
حرارة أفراد الأسرة داخل بيتهم . نطل حال
دخولنا على ساحة ترابية يتوسطها جليب وإلى
جانبه نرى بالوعة الزاد ، ويحيط بهذه الساحة
أيضا عدة حجرات أحداها مخصصة لطبخ طعام
أهل البيت حيث يوجد فيها جدور الطبخ المرفوعة
على المناصب والتنور والتاوة . وعادة ما يكون
فيها أيضا مدخنة أو منفذا لخروج الدخان الناجم
عن احتراق الأخشاب الموقدة تحت المناصب
أثناء عملية انضاج الطعام والخبز . وقد تتم
عملية اعداد الطعام في ظل عريش مقام في
ساحة الحوش إذا لم يكن هناك حجرة للمطبخ ،
وقد يوجد في هذه الساحة أيضا أو في حجرة
أخرى من الحجرات المحيطة بها مكان لحفظ مواد
الوقود كالعرفج والسعف والكرب والكرم والجله
هذا إلى جانب وجود حجرة مهمة في هذا الحوش
تسمى « دار الجيل » والتي تحتوى على المواد
الغذائية الضرورية لحاجة الأسرة مثل (العيش
الارز) والسكر والتمر والماش والبصل والثوم ،
وكذلك الأعلاف المخصصة لاطعام الحيوانات مثل
الشعير والباجيل . كما سنجد حجرة أخرى
لمبيت الحيوانات في فصل الشتاء ، أما في
الصيف فستراها تحتمى من الحرارة في ظل
عريش أو « باركة » . وإذا كان عدد سكان
البيت كثيرا فسيقومون لهم في هذا الحوش دورة
مرافق صحية أخرى مكونة من مراحيض وحمامات
اضافة إلى ما هو موجود منها في حوش الحرم
وحوش الديوانية .

هذه هي أقسام البيت الكويتي القديم المتوسط الذى لا هو بالكبير ولا هو بالصغير ٠٠٠ غير أن هذا التقسيم لا ينطبق بالضرورة على كافة بيوت متوسطى الحال من الناس ، فقد تجد بعضهم لا يرغب فى وجود ديوانية لديه فترى بيته مختصرا على حوشين فقط هما حوش الحرم و(ذاك الحوش) فى حين تجد آخرين لا يحبون اقتناء الحيوانات أو ليس عندهم مساحة كافية لتخصيص حوش لها والمطبخ ، فيعدلون عن اقتنائها ويجعلون المطبخ فى زاوية من زوايا حوش الحرم ، وبهذا يكون بيتهم مكونا من حوش الديوانية وحوش الحرم ٠٠٠ وهذا يعنى أن طريقة تقسيم البيت هذه كانت قابلة للتعديل والتطوير بحيث تتمشى مع رغبات وامكانيات ذوى الشأن ، لتؤمن لساكنيه أكبر قدر من الخدمات التى ما كانت لتتحقق الا بتوفر وجود معالم أخرى داخل البيت لعل من أهمها وأبرزها :

أولا - حوش الحرم :

الساحة - الدور (دار النوم للأب ودار نوم الجدة مع الأطفال فى بعض الأحيان) - محتويات الدار .

(أ) أدوات الزينة للمرأة - أدوات حفظ الملابس - أدوات استعمال الرجل - ملابس الأب - ملابس الأم - ملابس الأطفال - سرير النوم للرجل وسرير الطفل الصغير . ومستلزماتها : وسائل فرش الدار مداد - حصران - بعض الأدوات الخاصة بالأسرة - أدوات زينة لغرفة النوم - رمامين - لماعيات مباحر - مراشعة - الكنكية .

(ب) الحوش -

الليوان - البركة - الشترى - البيب - الحجلة - البرمة - القرشة - الملالة - السفرة .

(ج) سطح الحوش - غرفة صغيرة - مصباح - محكر للحمام - الباكدير - المرازيم .

ثانيا - حوش الديوانية :

يحتوى على غرفتين وحوش صغير - (أ) دار الديوانية الرئيسية للجلوس - مساند - مطارج - بساط - مده - زولية - محتويات الرواشن .

(ب) دار عمل القهوة - دلال القهوة المختلفة الأحجام - المنفاخ - المنكاش - مكينة طحن القهوة - الوجاق - المحماس - علب الهيل - علبة الفناجيل - البيز - الدوه - المشبه .

وسائل الانارة : سراج - تريك أبوناشى .

(ج) حوش الديوانية :

(أ) مكان للجلوس فى ساحتها فى أيام الصيف - كراسى طويلة للجلوس - أدوات صناعة القهوة .

(ب) مرحاض - جليب - حمام .

بعض أدوات البحر والبر - كالخيام وأدوات صيد السمك - أدوات العمل - صخين - هيب - مطرقة منشارة - مسامير - حبال - كتويل للهواء .

ثالثا - حوش المطبخ (الغنم) :

١ - المطبخ - كافة أدوات وأواني الطبخ .

٢ - دار الجبل - كافة أنواع الحبوب ومستلزمات المطبخ .

٣ - مخزن الوقود - ووسائل استعماله - السعف - الجرم - الفحم - العرفج - الكرب .

٤ - العريش ويحتوى على : التنور - المواقد - أدوات التشبيت والارتكاز .

٥ - الحيوانات الأليفة فى البيت : بقر - ماعز - دجاج - حمام .

كما يحوى البيت الأشياء التالية :

١ - أدوات الألعاب الترفيهية للأطفال

(ج) التيل : صناعة الثياب - الفلات - أوجه
المخاد .

المواد المطلوبة : جهاز الكركف - الخيوط -
الأبر - أقمشة .

(د) الغزل : انتاج خيوط الغزل .

المواد المطلوبة : مغازل - صوف .

(هـ) خياطة العبي : صناعة العبي للنساء -
أقمشة خاصة للعبي - خيوط حريرية ،
ابريسم ، ابر .

(و) بياعة الباجيلا والنخي : السبال - البنك -
النقل - السمسمة - البيع أمام البيت .

(ز) الخبز : صناعة الخبز فى تنور البيت -
خبز خمير - خبز رقاق .

(ح) الحلويات : صناعة بعض الحلويات التى
كانت موجودة - السنسوسك - الدراويل -
الجوامع .

(ق) الاجار - الطرشى : صناعة الطرشى -
بساتيک الطرشى .

(ل) أدوية شعبية لعلاج بعض الأمراض
كالحمل والولادة وعلاج الأطفال .

٢ - أدوات التدفئة والتدخين والانارة -
جوله - لاله - فئر - كنديرى - بخارى .

٣ - أدوات الدفاع عن النفس : السكين -
شوزن - العجرة - الخيزرانة - المشعاب .

٤ - بعض الحشرات كانت موجودة فى هذا
البيت .

٥ - الأشجار الموجودة فى البيت : السدرة -
النخلة - الصفصافة .

رابعا - بعض المهن التى كانت تزاوّل فى البيت
الكويتى القديم :

(أ) الكرخانة : خياطة الزرى والثياب والبخانق
والنفانيف والتدريب عليها .

المواد المطلوبة : الطيارة - السير -
الحزام - الابرة - القماش - ابرة الشلانة -
الزرى .

(ب) مكينة الخياطة : خياطة الملابس النسائية ،
الرجالية ، الأولاد .

المواد المطلوبة : مكينة خياطة (سنجر) -
مقص - سلة لحفظ المواد المراد خياطتها -
مواد زينة الزراير - جبك بك - جلاليب -
أويه - كشكش .





أدهم الشرفاوك

.. نص وتحليل

عبد العزيز رفعت



- ١ - مَنِ اجْتَبَى نَاسًا لِمَعْنَاةِ الْكَلَامِ يَتْلُوهُ
- ٢ - شِبْهُ الْمُوَيْدِ إِذَا حَفِظَ الْعِلْمُ وَيَتْلُوهُ
- ٣ - عَ الْحَادِثَةِ إِلَيَّ جَرَتْ عَلَى سَبْعِ شَرْقَاوِي
- ٤ - الْأَسِيمُ أَذْهَمَ لَكَيْنَ النَّقَبُ شَرْقَاوِي
- ٥ - يَأْمِيْتُ نَدَامَةً إِنَّكَسَرَ أَخْضَرَ بِأَيْدِ صَحْبَةٍ
- ٦ - وَالْوَأْطِي مِ الْأَصْلِ لَا تَأْمَنُهُ وَلَا تَصَاحِبُهُ
- ٧ - يُغْدِرُ بِصَحْبَةٍ وَلَوْ كَانَ سَبْعَ شَرْقَاوِي
- ٨ - الْوَلَدُ كَانَ فِي الْمَدْرَسَةِ سِنَّهُ تَلْتَطَاشُرُ
- ٩ - وَدَنْتُهُ فِي الْمَدْرَسَةِ حَتَّى تَمْتَطَاشُرُ
- ١٠ - وَلَمَّا زَالَ هُمُهُ سَمِعَ خَبَرَ عَمَّةٍ
- ١١ - وَالْحُزْنَ بَحْرَهُ غَوِيْطَ وَتُوجُّهُ الشَّدِيدِ عَمَّةٍ
- ١٢ - فَضِلَّ يَعْطِطُ وَكُلَّ الْمَدْرَسَةِ حَوَالِيَهُ
- ١٣ - قَالُوا : خَبِّرْ إِيَّاهُ يَا أَذْهَمَ بِتَبْكِي لِيهِ ؟
- ١٤ - قَالَ لَهُمْ : عَمِّي اتَّقَتْلُ وَيَاوِيلَ مِنْ قَتْلِهِ
- ١٥ - لَا حُكُومَهُ وَلَا شَرْعَ وَلَا حَتَّى أَنْ أَحْذَ قَتْلَهُ

(★) الراوى : محمد هندی حماد - ٤٦ سنة - عامل - أعطو الوقف ، بنى مزار ، الدنيا - مكان الجمع وتاريخه .
 أعطو الوقف - ١٩٨٨ . والنص منشور بكتاب الأغنية الشعبية للأستاذ الدكتور أحمد علي مرسى مع خلاقات سوف تكون موضع دراسة لاحقة .



- ١٦ - مَا يُطْفِئُ نَارِي غَيْرَ إِنْ خَدْتُ طَارِي فِيهِ
- ١٧ - رَاخَ الْبَلَدِ هَائِجٍ وَقَالَ : عِدُونِي
- ١٨ - يَا أَهْلَ الْبَلَدِ عَلَى بَيْتِ الْخِصْمِ دُلُونِي
- ١٩ - دُلُّوهُ عَلَى ابْنِ الْخِصْمِ قَامَ فَسَّخُهُ بِأَيْدِيهِ
- ٢٠ - وَفَسَّخَ كَمَا إِنْ تَنِينَ مِنْ إِلَيَّ مَلْمُومِينَ حَوَالِيهِ
- ٢١ - جَثَّ الْحُكُومَةُ قَالَتْ لَهُ : عَمَلْتُ كَيْدَهُ لِيهِ يَا أَذْهَمَ ؟ وَعَشَانُ أَيْه ؟
- ٢٢ - قَالَ لَهُمْ لَمَّا اتَّقَتْلَ غَمِي يَا حُكُومَةُ عَمَلْتِي أَيْه !!؟
- ٢٣ - حَكُمُوا عَلَيْهِ بِالْأَعْدَامِ طَوَّالِي
- ٢٤ - أَهْلُ الْبَلَدِ أَغْنِيَا وَالْأَيْدِ طَوَّالِي
- ٢٥ - دَفَعُوا لِلدَّهَمِ بَدَلَ الْجَنِيَةِ مِيَّةَ
- ٢٦ - انْخَفَضَ الْحُكْمُ لَيْسَتْ سِنِينَ طَوَّالِي
- ٢٧ - وَرَاخَ عَلَى السَّجْنِ بَعْدَ الْحُكْمِ طَوَّالِي
- ٢٨ - قَالَ لِلْمَسَاجِينِ مِينَ فِيكُمْ يَسَارِعُنِي
- ٢٩ - عَشْرُهُ لِيُؤَاجِدَ وَكُلَّ شَيْدِيدٍ يَسَارِعُنِي
- ٣٠ - بِأَيْدِهِ شَاهُهُمْ رَمَاهُمْ عَلَى أَرْضِ السَّجْنِ طَوَّالِي
- ٣١ - وَرَاخَ سَأَلَهُمْ : إِنْ تَوَمَّهْتُمْ فِي أَيْه ؟
- ٣٢ - إِلَيَّ يَقُولُ دَنَا مِنْ الصَّعِيدِ قَاتِلٌ وَلَا بَالِي
- ٣٣ - وَاللَّيْ يَقُولُ دَنَا مِنْ الْمُتَوَفِّيَةِ قَاتِلٌ مَرَاتٍ خَالِي
- ٣٤ - وَاللَّيْ يَقُولُ دَنَا مِنْ الْفَيُومِ مَظْلُومٌ وَلَا خَالِي
- ٣٥ - وَاللَّيْ يَقُولُ دَنَا مِنْ الْبَحِيرَةِ قَاتِلٌ عَشَانُ عَرْضِي
- ٣٦ - وَاللَّيْ يَقُولُ دَنَا مِنْ الْغَرْبِيَّةِ حَبِيبٌ أَصُونُ أَرْضِي
- ٣٧ - وَاللَّيْ يَقُولُ دَنَا مِنْ الشَّرْقِيَّةِ قَاتِلٌ سَبْعَ شَرْقَاوِي
- ٣٨ - قَالَ لَهُ تَعَالَى يَلَى عَلَيْكَ الْعَيْنُ بَيَدُورٍ
- ٣٩ - يَأْشِبُهُ قَنْدِيلٌ فِي وَسْطِ الْبَيْتِ وَمَنْوَرٍ
- ٤٠ - إِنْ كُنْتُ جَعَانٌ أَقْطَعُ مِنْ كِتَافِي دُولَ أَغْدِيكَ
- ٤١ - وَإِنْ كُنْتُ عَطْشَانٌ أَجْبِيْلُكَ مِنْ مَاءِ الزَّلَالِ وَازْفِيكَ
- ٤٢ - وَإِنْ كُنْتُ عَرِيَانٌ أَجْبِيْلُكَ سُنْدُسِي وَأَنْحَسِيكَ
- ٤٣ - قَعَدَ مَعَاهُ مِنَ الصُّبْحِ لِلْظُّهْرِ قَامَ الْخِصْمُ طَقَّ مَاتَ

٤٤ - مَكْفُهُشَى مَوْتُهُ قَامَ فَسَخَّهَ بِأَيْدِيهِ

٤٥ - جَتِ الْحُكُومَةُ قَالَتْ لَهُ عَمِلْتَ كِذَّةً لِيهِ يَا أَذْهَمَ وَعِشَانُ أَيْهَ ؟

٤٦ - قَالَ لَهُمْ لَمَّا انْتَقَلَ عَمِي يَا حُكُومَةُ عَمَلْتِي أَيْهَ

٤٧ - حَكَمُوا عَلَيْهِ بِأَنْفِرَادِي وَحَدَهُ جَوَّةَ زَنْزَانَةٍ

٤٨ - إِلْوَلْدَ كَانَ رَفِيعَ الْوَسْطِ صُبْحَانَ مِنْ زَانَةٍ

٤٩ - وَالضَّهْرُ مِنْ صُلْبٍ وَالزَّنْدَيْنِ كَالزَّانَةِ

٥٠ - قَامَ إِنْتَنَى وَانْفَرَدَ فِي الزَّنْزَانَةِ هَذَا أَرْكَانَهَا

٥١ - كَسَّرَ حَيْطَانَهَا وَنَطَّ وَلَمْ أَحَدٌ حَاشَهُ

٥٢ - رَاحَ عَلَى نَاسٍ عَرَبٍ وَقَالَ لَهُمْ لَذْهَمَ

٥٣ - قَالُوا لَهُ يَا مَرْحَبَةً يَا أَذْهَمَ وَصِلْتَ الْبَيْتَ

٥٤ - لَيْسَ جِكْمَذَارَ وَرَاحَ عَلَى آيَتَايَ الْبَارُودُ هَرُهُ

٥٥ - غَفَرُ وَعَسْكَرُ وَمَأْمُورُهُمْ كَمَا هَرُهُ

٥٦ - وَقَالَ هَاتِ السَّلَاحَ يَا مَأْمُورُ وَبُكَرَةٌ بِجِيلِكَ سِلَاحٌ وَإِخْطَارُ

٥٧ - لَمْ السَّلَاحُ كُلُّهُ وَلَا خِلَاشُ

٥٨ - وَرَاحَ مِعْلَمُ عِ الْوَرَقِ مِخْتَارُ

٥٩ - وَعَطَى السَّلَاحَ لِرَجَالَتِهِ وَوَعَاها

٦٠ - وَقَالَ هَاقُولُ كَلِمَةٍ وَكُلْنِ مِنْكُورِوعَاها

٦١ - رَاجِلُ بِلَا سِلَاحٍ فِي يَوْمِ الْجَذِّ يَا خَسَارَةَ يَرُوحُ بِلَالُ

٦٢ - وَقَامَ بَعَثَ جَوَابَاتٍ لِلْحُكُومَةِ وَأَعْلَنَهَا

٦٣ - وَقَالَ يَا حُكُومَةُ إِلْنِ عَايِزْنِي بِجِبْنِي فِي الْجَبَلِ بَرَّةَ

٦٤ - أَنَا لَذْهَمَ الشَّرْقَاوِي يَا حُكُومَةُ وَهَؤُوعَالِكَ فِي دِينِي إِلْ

٦٥ - قَالَتْ الْحُكُومَةُ مَا يَوْقَعُشُ إِلْوَلْدُ دَهْ إِلَّا أَوْرَطَهُ هَجَانُ

٦٦ - بَعَثُوهُ أَوْرَطَهُ عَدَدَ خَمْسِينَ بِأَلْمِيَّتِ

٦٧ - إِلْوَلْدُ كَانَ فِي النَّشَانِ شَاطِرٌ وَلَا الصِّيَادُ

٦٨ - أَوَّلُ نَشَانٍ وَقَعَ سَبْعَةَ بَيْنَ مَجْرُوحٍ وَبَيْنَ مَيِّتٍ

٦٩ - تَانِي نَشَانٍ وَقَعَ سَبْعَةَ دُولِ أَمْوَاتٍ

٧٠ - وَالْبَاقِي وَلِي لِأَنَّهُ لَوْ قَعَدَ كَانَ مَاتَ

٧١ - وَبَعَثَ تَانِي لِلْحُكُومَةِ جَوَابَاتٍ وَأَعْلَنَهَا

٧٢ - وَقَالَ لَهَا يَا حُكُومَةُ إِلْنِ عَايِزْنِي بِجِبْنِي الْبَيْتَ

٧٣ - أَنَا لَذْهَمَ الشَّرْقَاوِي يَا حُكُومَةَ لَا هَرَبَانُ وَلَا وَلِيَّتِ

٧٤ - ضَرَبْتَ قَوَامَ الْحُكُومَةِ صُورَ حِصَارِ الْبَيْتِ

٧٥ - إِلْوَلْدُ كَانَ جَمِيلَ الصُّورَةِ صُبْحَانَ مِنْ صُورِ





- ٧٦ - لَيْسَ قَمِيصٌ بِحِمَالَاتٍ مَشْغُولٍ وَمَقْوَرٌ
 ٧٧ - وَمِسْكٌ شَمْعَةٌ وَنُورٌ لِلْحُكُومَةِ الْبَيْتِ
 ٧٨ - وَقَالَ لَهُمْ يَنْدُورُوا عَلَى آيَةِ يَاحْكُومَةَ
 ٧٩ - قَالُوا لَهَا يَا بَيْتَ يَنْدُورَ عَلَى لَذْهَمٍ
 ٨٠ - قَالَ لَهُمْ أَنَا لَذْهَمٌ يَاحْكُومَةُ وَاجِبِيَّةٌ مَنِينٌ
 ٨١ - دَنَا لَذْهَمٌ يَاحْكُومَةَ سَمِعْتُ إِنَّهُ جَامِعٌ مِنَ الرِّجَالِ أَلْفِينَ
 ٨٢ - دَنَا لَذْهَمٌ بِدَى أَشُوفُهُ يَاحْكُومَةَ وَلَوْ يَقْلَعُونِي مِنْ عِيُونِي عَيْنٌ
 ٨٣ - فَكُتُوا الْحِصَارَ مِنْ عِ الْبَيْتِ وَطَلَعُوا عِ الْبَنْدَرِ
 ٨٤ - لَيْسَ خَوَاجَةٌ وَمِنْ تَانِي طَرِيقٍ قَابِلُهُمْ
 ٨٥ - عَرَبِيٌّ فَرَنْسَاوِي بِكُلِّ لِسَانٍ كَلَمَهُمْ
 ٨٦ - قَالَ لَهُمْ يَنْدُورُوا عَلَى آيَةِ يَاحْكُومَةَ
 ٨٧ - قَالُوا لَهُ يَاحَوَاجَةٌ يَنْدُورَ عَلَى لَذْهَمٍ
 ٨٨ - قَالَ لَهُمْ أَنَا لَذْهَمٌ يَاحْكُومَةُ وَاجِبِيَّةٌ مَنِينٌ
 ٨٩ - دَنَا لَذْهَمٌ يَاحْكُومَةَ سَمِعْتُ إِنَّهُ جَامِعٌ مِنَ الرِّجَالِ أَلْفِينَ
 ٩٠ - دَنَا لَذْهَمٌ يَاحْكُومَةَ قَتَلَ لِي مِنْ عِيَالِي إِتْنِينَ
 ٩١ - قَالَتْ الْحُكُومَةُ مَا يَوْقَعُشِ الْوَلَدُ ذَهَبٌ غَيْرَ أَعَزَّ أَصْحَابُهُ
 ٩٢ - يَا بَيْتَ نَدَامَةٍ لَقَوْلُهُ عِنْدَهُمْ صَاحِبٌ
 ٩٣ - كَانَ عَسْكَرِي فِي الْبُولِيْسِ وَأَذْهَمَ بِأَمْنٍ بِيَةِ
 ٩٤ - وَإِنْ كَانَ دِرَاعَكَ عَسْكَرِي أَقْطَعُهُ وَارْمِيهِ
 ٩٥ - قَالَ : أَنَا هَادٍ لَكُمْ عَلَيْهِ لَا هَاخِذَ بِيِهِ وَلَا بَاشَا
 ٩٦ - عَطَوْهُ شَرِيطِينَ وَرُقُوعَهُ صَفَّ أَوْمَبَاشِي
 ٩٧ - وَعَطَوْهُ مَالٍ بِصُرْفٍ فِيهِ طُولُ الْعُمَرِ أَوْمَبَاشِي
 ٩٨ - رَاحَ لِلذَّهَمِ عَلَى الْجَبَلِ وَقَالَ لَهُ : صَبَاحَ الْخَيْرِ يَا بَاشَا
 ٩٩ - أَنَا جِيئْتُكَ الْفِطَارَ وَنَسِيتُ أَجِيبَ لَكَ الْعِشَا
 ١٠٠ - قَالَ لَهُ : يَا خَوْفِي يَا بَدْرَانِ لِيَكُونَ دَا آخِرُ عِشَا
 ١٠١ - أَنَا قَلْبِي مَحْدَسٌ يَا بَدْرَانِ إِنِّي مَشْلُوقُ الْعِشَا
 ١٠٢ - قَالَ لَهُ كَلَامُ آيَةِ دَهْ يَا أَذْهَمِ إِلَيَّ أَنْتَ بِتَقُولُهُ

- ١٠٣ - تَعْمَى الْبُيُوتُ إِلَيَّ عَائِزَةً بِالْأَذَى تِرَائِيكَ
 ١٠٤ - وَأَرَايَ بِصَيِّبِكَ أَذَى وَأَنَا بِالْبُيُوتِ مِرَاعِيكَ
 ١٠٥ - هُمَةٌ لِسَةِ فِي الْكَلَامِ وَالْبُنْدُقَةِ بِنِشَانِ
 ١٠٦ - وَالْعُسْكَرِيِّ عِ الزَّيْنَادِ مَا سِيكَ يَهْمُهُ بِنِشَانِ
 ١٠٧ - أَوَّلُ رُصَاصَةٍ جَتَّ عَلَى الْكَلَى وَحِشَاءُ
 ١٠٨ - تَانِي رُصَاصَةٍ فِي بَزَّةِ الْبَيْمَنِ وَحِشَاءُ
 ١٠٩ - قَالَ عَيْبَ عَلَيْكَ يَا سَبْعَ مَنْ ضَرَبَ لِنَدَالٍ يَتَأَذَى
 ١١٠ - وَعَيْبَ عَلَيْكَ يَا رُصَاصَ يَبْجَى فِي جِسْمِ الْحُرِّ وَتَهْزُهُ
 ١١١ - وَعَيْبَ عَلَيْكَ يَا صَاحِبِي تَبْرُوحَ لِلْخَصْمِ وَتَعِزُّهُ
 ١١٢ - ثَالِثَ رُصَاصَةٍ جَتَّهُ فِي بَزَّةِ الشَّمَالِ بِنِشَانِ
 ١١٣ - قَالَ : أَنَا إِنْ عَشْتُ يَا حُكُومَةَ لَا لَبْسُكَ طَرَحَ وَبِنِشَانِ
 ١١٤ - دَنَا وَاحِذْ عَلَيَّ يَا حُكُومَةَ ثَلَاثَةَ بِنِشَانِ
 ١١٥ - أَوَّلُ نِشَانٍ سِلَاحٍ مِنْكَ كَثِيرٌ لَمِيتُ
 ١١٦ - تَانِي نِشَانٍ بِالسَّمْعِ نَوْرُ تِلْكَ ضَلَامِ الْبَيْتِ
 ١١٧ - ثَالِثَ نِشَانٍ فِي طَرِيقِ تَانِي وَلَفَيْتُكَ
 ١١٨ - عَرَبِي فَرَنْسَاوِي أَنْكَلِيزِي بِكُلِّ لِسَانٍ كَلَمَتِكَ
 ١١٩ - وَقُلْتُ لَكَ أَنَا لَدَهُمْ يَا حُكُومَةَ وَلَا فَهْمَتِي
 ١٢٠ - رَابِعَ رُصَاصَةٍ جَتَّ بَيْنَ الْقَلْبِ وَالصُّرَّةِ
 ١٢١ - قَالَ مَا مَتَّ يَالِدَهُمْ وَمَاتَتْ الرِّجَالُ بَعْدِيكَ
 ١٢٢ - وَأَمِنْتُ لِلنَّدَلِ قَرَبَتُهُ وَكَانَ بَعْدِيكَ
 ١٢٣ - عَرَفْتَهُ سِرِّكَ وَجَلَّكَ لَمْ يَصُونُ بَعْدِيكَ
 ١٢٤ - بَاعَكَ رُخِيضَ لِلْعَدُوِّ وَأَدَاهُ تَمَامَ السَّرِّ
 ١٢٥ - غَيْرَ قَبْلَ مَا الْعَيْنُ تَوَدَّعَ وَيَتَرَوَّحُ لِصَاحِبِهِ السَّرِّ
 ١٢٦ - اسْمَعْ لِكَلِمَةٍ هَاقُوها لَا هِيَ غَلَطٌ وَلَا سِرٌّ
 ١٢٧ - لَوْ بَحَثَ بِالسَّرِّ مَتْلُومِي خَدَا بَعْدِيكَ
 ١٢٨ - آدَى تَمَامَ الدُّورِ صَحْبُهُ وَعِدَاهُ غَدْرُوهُ
 ١٢٩ - وَمَنْبِنٍ أَجِيبَ نَاسٍ لِمَخْنَةِ الْكَلَامِ يَتْلُوهُ





تحليل النص :

هادفة الى غرضين على درجة عالية من الأهمية :

الأول : الإشارة الى الفترة التاريخية التي وقعت خلالها هذه الأحداث ، ومن ثم أكسابها المصدقية اللازمة للوصول بتجاوب المتلقي معها الى أقصى درجاته .

الثاني : أهمية وضرورة وجود البدائل الانسانية الحية لجريدة المؤيد ، التي تحفظ تفاصيل هذه القصة ، وتحافظ عليها من التبدد والاندثار ، وذلك بـ « تلاوتها » دائما ، حتى تظل نبراسا يهتدى به على مستويات عدة . ويأتى الفعلان « يتلوه » و « تلوه » ، في الشطرتين الأولى والثانية ، رمزا على أهمية هذه القصة ، اذ أن كلمة « التلاوة » - المصدر الذى اشتق منه الفنان الشعبى الفعلان المذكورين - لا ترتبط فى بنية الفكر الشعبى بغير آيات الله البينات .

فى غمرة هذا العماء المشحون باليأس والرجاء

يبدأ نص « أدهم الشرقاوى » بتساؤل استهلالى يؤسس للعلاقة بين تفاصيله [الكلام] والمعانى التى يمكن أن تستلهم منها . وهى معان حادة بتلك الدرجة التى لم يستطع معها الفنان الشعبى أن ينتظر حتى تتضح فى السياق بصورة طبيعية ، فنراه يسارع فى نسج لحمتها بكثافة فى الشطرة رقم (٥) « ياميت ندامه انكسر أخضر بايد صحبه » ، تاركا عملية التسدية للوعى الفردى للمتلقى ، لينسج وبحرية ما يشاء من المعانى على هذه اللحمة ، وفى الوقت ذاته يحرك حسه بالنهاية المفجعة التى سينتهى اليها النص ، وذلك قبل بداية أحداثه ، حتى تأتى هذه المعانى متساوقة مع طبيعة النص ، ومكملة له .

يعقب هذا التساؤل الاستهلالى ، المفعم باليأس والرجاء فى آن واحد ، إشارة الى جريدة « المؤيد » ، التى كانت تصدر ابان وقوع أحداث النص ،

التقريرية ، التى تتمتع بها بداية القصة فى الشطرتين الثامنة والتاسعة ، مع المصدقية التاريخية ، التى حرصت المقدمة على تأكيدها ، توازنا حيويًا يفضى الى تصاعد حدة التوتر الهابط من جديد . وبدون ارجاء تأتى الشطرة العاشرة متساوقة تماما مع ، ومعبرة تماما عن ، هذا الطرح ، وذلك بتأكيداتها على زوال الهم ، وابتعائه مرة أخرى بمقتل عم أدهم الشرقاوى .

وبصورة طبيعية ، تتجاوب مع المرحلة العمرية للبطل ، يتصدر الحزن موقف الموت ، فيبكي أدهم عمه فى البداية ، ثم يتفجر غضبه - بعد استنفاد الحزن - ليمحو فى داخله كل آثار هشاشة الطفولة ، فينتقل الى « البلد » هائجا ، وبتكوين كامل لرجل [شاب] يأخذ على عاتقه مسئولية إعادة الكرامة المهدورة الى « عائلة » بأكملها . فاذا كنا لا نعرف من النص هذا البلد ، الذى انطلق اليه الأدهم ، الا بوصفه مكانا لحادث فى محافظة الشرقية . أفلا يكون اذن لهذا التجهيل دلالة خاصة ؟ ، أو لنقل شفرة يمكن ترجمتها بحرية كافية الى أن هذا البلد يعنى مصر كلها .

ان النصوص القصصية الغنائية الحياتية .
التى لها نصيب من الواقع ، تحرص دائما على تعيين مكان الحادث بدقة . ففى نص « متولى الجرجاوى » ، مثلا ، يتم الحادث الأساس فى احدى الشقق العلوية بمبنى مواجه أو مجاور لمقهى « العطينى » بأسىوط ، وفى نص « حسن ونعيمة » تتم الجريمة فى منزل « أبو حنضل » - والد نعيمة ، بعزبة « المنشية » بـ « بنى مزار » ، وفى نص « أولاد جاد المولى » يقع الحادث الرئيسى أمام قرية « الأقفاص » بمركز « مغاغة » ، وفى نص « زهران » يقع حادث الشنق المشنوم بساحة القرية المنكوبة « دنشواى » . . . وهكذا . فاذا ما تقدمنا قليلا فى النص وجدنا الشطرة (٢٤) تقول : « أهل البلد أغنيا والايدي طوالى » ، ولم يكن يضير الوزن بشئ أن يقول الفنان الشعبى : « أهل البطل أغنيا والايدي طوالى » ، بل أن هذا هو الذى يبدو طبيعيا أكثر ومعتادا ، فيما يبدو قوله : « أهل البلد . . . » غير طبيعى وغير معتاد ، الا أن يفهم ذلك فى ضوء تضافر « الجماعة » مع « البطل » فى مشروعية نضاله وفعله .
وبدائية يجب أن نوضح أن قتل أدهم الشرقاوى

ينبتق ضوءه ساطع وبفجائية على صاحب الحادثة / القصة . (أدهم الشرقاوى) ، لينتقل الضوء بعد ذلك ، وبنفس الفجائية ، الى مصيره ، موحدا بينهما بطريقة خاطفة ، تجعل لهما حضورا حادا فى ذهن المتلقى ووجدانه منذ اللحظات الأولى للاداء . وتبرز عبارة « ياميت ندامه » ، بطبيعتها الاستدعائية ، صاعدة تحت هذا الضوء الكاشف . ومنذرة بالفجعة ، فيهمس قلب المتلقى بها ، فى الوقت الذى تهبط فيه عبارة « انكسر أخضر بايد صحبه » ، بطبيعتها التقريرية الأسبانية ، فيرسب الشعور بالفجعة فى قلب المتلقى ويستقر ، وتصبح الندامة / الانكسار المبكر / الصديق الخائن مرتكزات أساسية للنص وللتلقى ، ويتعمق الايحاء ، من خلال هذه العلاقة ، بأهمية الدور الذى كان يمكن أن يقوم به أدهم الشرقاوى ، ما لم يتواطأ صديقه على قتله مبكرا .

وحيث يرسب الشعور بالفجعة فى قاع القلب ، وتخف حدة التوتر ، يأتى دور النصيحة ، متمثلة فى صوت الراوى : « والواطى م الأصل لا تأمنه ولا تصاحبه » . . المدعومة بالتجربة ذاتها « يغدر بصحبه ولو كان سبع شرقاوى » .

هكذا يسود المتلقين شعور بالهدوء الانفعالى النسبى ، مما يتيح فرصة جيدة للفنان الشعبى لأن يسرد القصة ، دون أن يمثل ذلك انقطاعا من أى نوع بين مقدمة القصة وبدايتها . ففضلا عن هذه التهيئة للمتلقين ، يوجد أكثر من ملمح مشترك بين المقدمة والبداية يتمثل فى :

- « العلوم » فى الشطرة الثانية فى مقابل « المدرسة » فى الشطرة الثامنة .

- « انكسر أخضر » فى الشطرة الخامسة فى مقابل عمر أدهم الشرقاوى فى الشطرة التاسعة .

وسوف يظل تطور القصة مرتبطا ارتباطا كبيرا بهذين الملمحين ، فى اطار الاضافات الأخرى التى يتطلبها هذا التطور ، كالقوة ، والجمال ، والقدرة على التنشيق . . . الخ . على ما سيتضح لنا بعد . كما أن المقدمة المسكونة بالانكسار المبكر بيد الصديق سوف تلتحم مع النهاية فى اتساق فنى ، خلىق بالتقدير ، يحقق الاستجابة العاطفية تجاه القصة ، وبالكثافة الحادة التى سعى اليها الفنان الشعبى منذ اللحظة الأولى . كما تحقق

الاعدام التى نجا منها فى المرة الأولى ، ويتعرض النص بذلك الى مأزق فنى .

المستوى الثالث : التهيئة الطبيعية للهروب من السجن عن طريق تحطيم الزنزانة ، بحيث لا تبدو هذه العملية الخارقة فى المجال الذى لا يمكن تصديقه .

على صعيد المستوى الأول نلمس تعدد مواطن المتهمين وتهمهم ، حتى ليبدو لنا أن مصر ، فى ذلك الحين ، لم يكن بها غير سجن واحد ، أو لربما كانت هى كلها سجنًا قد انتهكت فيه شروط الحياة الانسانية انتهاكا مروعا . وعلى صعيد المستوى الثانى نلمس ثقة البطل بنفسه فى سياق ترحاب بالخصم يمنح الحياة فى ذات اللحظة التى يفتح فيها من أعماقه حكم الموت ، ويتجمد الزمن فى هذا السياق ، وكأنه يفغر فاه أمام تفرد التجربة التى تجمع النقيضين معا ، وعندما يتحرك الى أمام يكون ذلك بعبارة تقريرية « قام الخصم طق مات » ، ودونما تصوير للصراع النفسى تأتى الشرطة رقم (٤٤) مختصرة أجواء هذه التجربة الفريدة ، ومتجاوزة صراعاتها النفسية : « مكفهر موتة قام فسخره بايديه » .

ان بناء التجربة هنا لا يرتبط بتتبع كل تفصيل ممكن فيها ، وانما باختيار للتفاصيل التى تتحد مع بنيتها الأساسية ، وبالشكل الذى يدفع الى تطورها دون أن يضر غناها الفنى ، وفى هذا ما يساهم فى التأكيد على صدق الواقعة فى اطار القصة التى يجرى الاعتقاد بأنها مأخوذة عن الواقع مباشرة .

أما على صعيد المستوى الثالث فنحن نلمس عنفوان القوة التى يتمتع بها البطل ، وكأنه هسيس سابق بمجيء الضوء . وكما يكون ذلك بعد تكاثف عظيم للظلام حول البطل ، يتكاثف الظلام حوله مرة ثانية ، ويحكم عليه بالحبس فى زنزانة بمفرده . وهنا يدعم الفنان الشعبى قوة البطل بوصف جديد يبدو معه وكأنه بطل لكمال الأجسام : « الولد كان رفيع الوسط صبحان من زانه . . والظهر من صلب والزندان كالزانه » . وهذا الوصف بتوسطه فعلى البطل - الفعل السابق ، والفعل اللاحق - انما يوحد بينهما بطريقة رائعة ، ويطور تفاصيل صورة القوة بلا أى

لابن القاتل يدخل فى دائرة العرف الشعبى ، بينما لا يدخل قتل اثنين من المتجمعين حوله فى هذه الدائرة ، اذ أن قاعدة « فورة الدم » ، المشروطة زمنيا فى العرف الشعبى بمدة يوم واحد (يصبح فيه ما يقدر عليه الموتور من قتل رجال أو اغتصاب مال مباحا) ، مشروطة أيضا بحدود قرابية معينة ، هى حدود قرابة « العصب » ، أى القرابة المتسلسلة خلال خط الأب صعودا وهبوطا ، وهو ما يعبر عنه فى العرف البدوى بمصطلح « خسة القاتل » ، أى الأب والجدة فصاعدا الى الدرجة الخامسة (جد شجرة) ، والابن والأخ وابن الأخ وابن العم فنازلا الى الدرجة الخامسة أيضا . وهب أن المقتولين كانا من القرابة العاصبة للقاتل ، وأن قتلهم تم فى الفترة الزمنية المحددة لـ « فورة الدم » ، وأن اهلهم قد اذعنوا لعرف الجماعة الشعبى ، أفلا يكون من غير المنطقى أن يتعاطفوا مع أدهم الى حد أن يشاركوا اهلهم العمل على تخفيف العقوبة عنه من الاعدام الى الحبس !!؟

ان نفى المشاعر الفردية بهذه الصورة لا يستند على أى أساس ، ولا يجيزه الا رؤية « البلد » فى اطار أوسع بكثير من اطار قرية أو مدينة ، يعد التجاوب فيه مع فعل « البطولة » أمرا طبيعيا ، بصرف النظر عن قبول أهل المقتولين أو استنكارهم له ، وهو ما سوف يدعمه النص على أصعدة أخرى متعددة .

عند الحكم بالاعدام على « أدهم الشرقاوى » تبدو لحظة الخسران وقد وصلت الى قمتها . فيأتى تخفيف الحكم عليه مهيئا لحركة ثانية ، على صعيد أوسع من صعيد الحركة الأولى ، اذ يدخل « الأدهم » السجن ، وبعد تأكيد قوته بطريقة استعراضية يلتقى بقاتل عمه ، ومن سياق النص تبدو هذه الطريقة فى استعراض القوة مقصودة تماما ، وهى تتحرك مؤدية دورها على عدة مستويات : -

المستوى الأول : انتزاع زعامة المسجونين ، على ما هو سائد فى السجنون حتى الآن ، ومن ثم امكانية حصول الأدهم على اعترافاتهم بجرائمهم ، بغية الوصول الى قاتل عمه .

المستوى الثانى : عدم الجاء البطل الى القتل العمد داخل السجن ، حتى لا يتعرض لعقوبة



والهروب اليها من القهر والكبت والقيود هو .
وبشكل محدد ، رفض للحياة الخائفة من أجل
حياة كريمة وسط هذا المحل والجفاف . . . وسط
الموت . وهكذا يصبح شرط الموت هو ذاته شرط
الحياة . . . لا توسط بين أن تحيا كريما وبين أن
تموت ، فالحياة الكريمة وجود دائم ومستمر على
شفار السيف ، وحتى بعد أن ينفذ السيف الى
القلب ، ويضرب الموت ضربته .

تتجلى العلاقة بين ترحيب العرب بأدهم
الشرقاوى ، واعتباره « صاحب بيت » وبين ضرورة
رؤية البلد المجهول فى النص ضمن اطار أوسع .
وذلك فى ظل تصور للتوحد لا يدع البطل فى
عزلة مطلقة عن الجماعة الشعبية من حيث هو
بادية وريف . وفى الوقت نفسه يسوغ التقدم
فى النص بدون تساؤلات ، من جهة المتلقى ، تأثير
على وحدة النص وترابطه ، اذ سوف ينتفى
بهذا التصور ، تفكيره فى : كيف حصل أدهم
على ملابس الشرطة ؟ وكيف التف الرجال حوله ؟
ومن هم هؤلاء الرجال ؟ . . الخ . والأهم من

تناقض . . انها عملية تنام طبيعى من بدء فعل
الى ذروة فعل من نفس النوع ، تعبر عنه - دون
أى فاصل زمنى - حركة تمتلىء بزخم القوة
والحيوية والرغبة فى الحياة والتحدى ، تصورها
أربعة أفعال متوالية فى شطرة واحدة (قام -
انتنى - انفرذ - هد) ، ليضع الفنان الشعبى
بذلك : الحركة فى مقابل الحياة ، مثلما وضع
السكون - سلفا - فى مقابل الموت ، ولتلتحم
بذلك بنى المستويات الثلاثة التحاما بالغ الخفاء
والروعة ، ولينتقل النص الى تجربة جديدة ، أو
قل الى مستوى جديد من مستويات التجربة ،
حاملا فى داخله جذور وعلاقات التجربة الأولى
ومهييس ضوئها .

يهرب الأدهم من السجن ، ويذهب الى بعض
العرب فى الصحراء ، فيحسنوا لقائه هناك .
والمقابلة بين السجن والصحراء مقابلة فنية ، لما
يعنيه السجن من قهر وكبت وقيود ، وما تعنيه
الصحراء من كبرياء وحرية وانطلاق . وفى الوقت
نفسه ، فان الصحراء ليست غير محل وجفاف ،

ذلك ، أنه ضمن هذا التصور يتحول « أدهم الشرقاوى » الى بطل شعبى ، وتبدأ مرحلة أخرى فى النص ، هى : الوقوف فى وجه السلطة .

ان هذا التطور لم يحدث فجأة ، بل هو بالضبط تطور طبيعى للأحداث لا يمكن تجاهله . فأدهم الشرقاوى عندما يقتل ابن القاتل واثنين من رفاقه ، تسأله الحكومة [السلطة] : لماذا فعلت هذا ؟ ولأى شئ فعلته ؟ ، فيجيبها متسائلا : « لما اتقتل عمى يا حكمه عملتى أيه ؟ !! » . وهكذا تجىء اجابة الأدهم استفاهية مستنكرة . تدين السلطة وتتهمها بالتواطؤ فى الجريمة ، مع أنها قد حكمت بحبس القاتل .

وفى التحليل النهائى ، فإن هذا الاتهام يصدر عن مكونات فكرية ، شعبية ودينية ، ترى أن قتل القاتل ، وليس حبسه ، هو الجزء الأمثل . وحينما تقضى التشريعات الموضوعية ، من قبل السلطة ، بحبس القاتل ، فهى إذن تتعارض مع هذا الفكر ، ولا تتجانس مع مكوناته . أنها تجىء من خارج الثقافة الشعبية مشكلة تهديدا مستمرا لكيانها . وفى مواجهة هذا التهديد - على صعيد التعارض بين قانون السلطة وعرف الجماعة ، يصبح الصراع بين الذين يخضعون للسلطة [الشعب] والذين يمارسونها [الطبقة المسيطرة] أمرا طبيعيا ، بل هو - فى جوهره - وعى بإبعاد هذا التعارض ، يتم تعميقه بمقاومته ، أى بمقاومة الطبقة المهيمنة التى تسعى الى فرض ايدىولوجيتها وترسيخها عن طريق القوة .

وفى مواجهة هذه الطبقة ، بأجهزتها القمعية ، لا يملك الفنان الشعبى الا أن يزود بطله ببعض الخصائص التى يعشقها المزاج الشعبى ، وفى الوقت نفسه تكافئ جانبى الصراع ، وتساهل الصورة المألوفة للبطل فى ترائنا الملحمى ، فيجعل من أدهم الشرقاوى صاحب حيلة ، وذلك الى جانب قوته وشجاعته ومضاء عزيمته .

يحتال الأدهم للحصول على السلاح - اللازم لعملية المقاومة - من منائيه ، فيرتدى لذلك ملابس عسكرية - برتبة حكمدار شرطة ، أى : مدير مديرية الأمن الآن ، ويتوجه الى مركز « ايتاى البارود » ، حيث يطلب من مأمور المركز جمع السلاح من الخفراء والجنود ، وتسليمه له .

لأن سلاحا غيره سوف يأتبه فى الغد ، مع الاخطار القاضى بعملية الجمع . ولا ينسى الفنان الشعبى ، فوق تفصيلا الاخطار هذه ، أن يذكر تفصيلا دقيقة أخرى هى توقيع الأدهم على استلامه للسلاح . وتفصيلا التوقيع هذه وان كانت تدلنا على أن ملمح التعليم ، الذى تلقاه أدهم فى المدرسة ، لا يزال ماثلا فى بناء التجربة ، الا أن ذكر تفصيلات من هذا النوع يوقننا على حقيقة أخرى أكثر أهمية ، هى : أن عنصر الحيلة فى أى عمل ابداعى لابد وأن يتمتع ببناء منطقي حتى لا يفقد قيمته الفنية ، وفى هذا ما يؤدى الى اهتزاز العمل الفنى ، وعدم تمتعه بالمصداقية . فإذا كان العمل الفنى يحرص ، منذ البداية ، على تأكيد مصداقيته ، فإن التفاصيل التى من شأنها أن تدعم البناء المنطقي لعنصر الحيلة فيه تصبح عندئذ تفاصيل ضرورية ، لأن الأمر لا يتعلق بحياة البطل على مستوى الواقعة الفنية فحسب ، وانما بحياته أيضا على مستوى الواقع الفعلى . زد على ذلك أن انطلاء حيلة مهتزة منطقيا على خصم فى واقعة فنية بطولية يطعن فى هذه البطولة ، لأن معنى ذلك أن البطل يتعامل مع خصم غبى ، وكل ما يحرزه ضده من انتصارات انما يعود ، فى واقع الأمر ، الى هذا الغباء ، والخصم فى هذه الواقعة الفنية ، على الرغم من قوته ، لا يحقق انتصاره عن طريق هذه القوة ، وانما يحققها عن طريق آخر ، رغم خسته ، ينم عن ذكاء ، واهتزاز الحيلة منطقيا وانطلائها على خصم هذا شأنه لا يطعن فى بطولة أدهم الشرقاوى فحسب ، بل ويطعن كذلك مصداقية العمل الفنى فى الصميم ، وبذلك يفقد أهم عوامل تجاوب المتلقين معه .

يعتمد عنصر الحيلة فى النص على قاعدة تجسد ، من جهة ، طبيعة العلاقة بين أعضاء الطبقة المسيطرة ، وذلك من خلال واجهتها الرسمية [الشرطة] . ومن جهة ثانية تجسد وعى الجماعة بطبيعة هذه العلاقة . وهى علاقة ضاغطة من أعلى الى أسفل ، ومستجيبة من أسفل الى أعلى ، وبهذه الدرجة التى لا يمكن أن تقدم للخيال الشعبى حيلة أفضل من تلك التى تعتمد آليات هذه العلاقة . ولذلك يرتدى أدهم الشرقاوى بزة عسكرية برتبة أعلى من الرتبة التى قرر التعامل معها « لبس حكمدار وراح على ايتاى البارود هزه » . غفر وعسكر ، ومأمورهم كمان هزه .

ونقف هنا ، ولو قليلا ، أمام هذه الحيلة اللفظية ، التي يخدع بها أدهم رجال السلطة ، ويسخر منهم على مستوى آخر غير مستوى التنكر . فلهذه الحيلة اعتباراتها الهامة التي ترتبط بالمتكلم (الأدهم) ، والتي ترتبط بالمخاطب (رجال الشرطة) ، والتي ترتبط بالموقف (السياق الذي ترد فيه) ، والتي ترتبط بطبيعة صياغة الحيلة ذاتها (تركيب الجملة) ، وكأنما تكمن في صميم جوهرها كل المعاني المتأصلة في النص ، أو بالأحرى نوع وطبيعة العلاقات القائمة في تلك الفترة بين الشعب وحكامه .

ولا يتسع المقام هنا لتعقب كل هذه المستويات بالتحليل ، ولكن حسبنا أن نخرج عليها ونحن نتعرض لطبيعة صياغة الحيلة ، وبذلك يمكن للقارئ تمثل المعاني التي تنبثق منها .

من الواضح أن تركيب كلمات كل شطرة من الشطرات الثلاث المذكورة يعتمد عن تركيبها العادي في الخطاب اليومي . فالتركيب العادي يفترض فيه أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل على المخاطب . ووفقا لهذا الافتراض فإن التركيب العادي للشطرة الأولى ، مثلا ، ينبغي أن يكون على النحو التالي : « أجيب لدهم منين وأنا الأدهم » .

بيد أنه من الناحية الفنية يلزم ، لحدث نوع من التناسب بين رد رجال الشرطة على الفتاة بأنهم يبحثون عن الأدهم ، أن تخبرهم الفتاة بأنها الأدهم . وهذا السياق هو سياق يفيد التعريف ، إذ ليس فيه شيء أكثر من إخبار الأدهم عن نفسه ، والأدهم لا ينوى بالقطع أن يخبر عن نفسه ، وإنما ينوى السخرية من السلطة ، ولذلك يعتمد إلى أضاعة معنى الإخبار عن نفسه ، أي أضاعة معنى التعريف ، عن طريق الالتفات من تكلم إلى عيبة ، لتعديل فكر المخاطب (رجال الشرطة) بخلاف ما تبادر إلى ذهنه ، فيأتي بجملة فعلية : « أجيب - فعل وفاعل مستتر تقديره المتكلم ، والهاء - ضمير الغائب - مفعول به » ، وفي الشطرة الثانية يلحق ضمير الغائب بحرف التوكيد اسما له ، ويقدم الفعل والفاعل (سمعت) لاثارة الانتباه ، وفي الشطرة الثالثة يفعل مثلما فعل في الشطرة الأولى، وإن كان

وفي ظلال هذه الرهبة يطلب الأدهم ، بصفتها مديرا للمديرية الأمن ، من مأمور المركز أن يسلمه السلاح الذي عنده ، لأن سلاحا غيره سوف يأتيه في الغد . ومثل هذا الاجراء لا يتم بغير اخطار مسبق من الجهة الأعلى [المديرية] ، ولو أن الأدهم نسي هذه المسألة ، ولم يخبر المأمور أن الاخطار سيأتي له مع السلاح الجديد لا تكشف أمره ، وانتهى الموقف بكارثة . كما أن توقيع الأدهم باستلامه للسلاح مسألة رسمية هي الأخرى ، وإغفال هذا التوقيع أو نسيانه يؤدي إلى نفس الكارثة . وتأتي كلمة « مختار » تأكيدا على أن هذا التوقيع قد تم من قبل الأدهم ، دون طلب من أحد ، وهو ما يتناسب مع طبيعة الموقف ، ومع حرص أدهم على انتهاج السلوك الرسمي حتى النهاية ، كي يضرب ضربته بنجاح .

إذن فهذه التفاصيل ، التي تبدو لنا صغيرة ، هي تفاصيل ضرورية ، وأيا كانت الكثافة التي يتمتع بها العمل الفني ، في بنائه لمستوى التجربة التي تتضمن حيلة ما ، لا يمكنه تجاهل هذه التفاصيل ، والعناية فقط بالنتائج النهائية .

يحصل أدهم على السلاح ، ويقوم بتوزيعه على رجاله مشفوعا بحكمة غالية : « راجل بلا سلاح في يوم الجد يا خساره يروح ببلاش » . . هكذا يتضح عزم الأدهم على مقاومة السلطة ، وبالفعل يرسل إلى « الحكومة » ويعلمها بذلك ، فترسل أورطة من العسكر للقضاء عليه ، وينتصر الأدهم على هذه الأورطة ، ولا يكتفى بهذا النصر ، وإنما يرسل إلى « الحكومة » مرة ثانية للقاءه في بيته . ومع محاصرة البيت ، وتفرد الأدهم في مواجهة كثرة لا قبل له بها ، يظهر عنصر الحيلة من جديد ، فيتنكر الأدهم في زي فتاة بارعة الحسن ، تكشف عن بعض مفاتنها ، وتحمل شمعة تضيء بها للشرطة زوايا البيت ، سائلة إياهم عما يبحثون عنه ، فيخبرونها بأنهم يبحثون عن الأدهم ، وهنا تجيبهم :

أنا لدهم يا حكومه واجيبه منين

دنا لدهم يا حكومه سمعت انه جامع من الرجال
الفين

دنا لدهم بدى أشوفه يا حكومه ولو يقلعولى
من عيونى عين

وحيث كان ، ولا يزال ، عسكري الشرطة يجسد سلوكا مناقضا للقيم الاجتماعية ، فان الفنان الشعبي يمزج بين مستوى السرد التقليدي المباشر ومستوى التقرير الفني الجدول بالتجربة ، لتنتج النصيحة التي يقدمها في الشرطة رقم (٩٤) : « وان كان دراعك عسكري أقطعه وأرميه » في اتجاهين : اتجاه الموقف القصصى ٠٠ اتجاه المتلقين ، وبدرجة من الالتحام العضوى بين الاتجاهين تسمح لكل منهما أن يشع من خلال الآخر .

يستمر النص في التنامي ، ويتوجه بدران الى الأدهم في مكمنه بالجبل ، ويخبره بأنه أحضر له طعام الافطار ونسى أن يحضر له طعام العشاء . هنا ينبض قلب البطل بحس الخطر ، ويهجس بصورة الموت الكامن في نسيان طعام العشاء ، وفي سياق الصورة الغنائية ، التي تطفئ على حديث الصديق الخائن مع البطل بقصد خداعه ونعميته عن الموت المتربص به ، تنطلق الرصاصات واحدة اثر أخرى ، في مشهد مأسوى تفصيلي متصاعد يستنزف شتى ضروب المشاعر عند المتلقين بتصويره مقتل البطل ، ولينتهي هذا الموقف المأساوى بلوم أدهم لنفسه ، بطريقة غير مباشرة ، على صيغة وصية موجهة لمتلق ما ، ومدعومة بالتجربة الفعلية واليقين الصادق : « لو بحث بالسر متلومشى حدا بعديك » . هنا ينتهي النص نهاية مغلقة لا تسمح بأية اضافات ذات بال ، فيتدخل الراوى ليلخص الموقف في جملة قصيرة : « ٠٠٠٠ صحبه وعده غدروه » ، هاتفا للمرة الثانية ، وبمرارة : « ومنين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه » .

يسبق ذلك بجار ومجرور ، ومضاف ومضاف اليه . وبذلك تتنوع السياقات ، وتشكل على المخاطب ، اذ يدخل بذلك سياق التعريف في التنكير ، وتستتر نية الألغاز والتعمية وراء هذه الأنساق المتألفة من الصياغة لتتجلى نية السخرية من السلطة ، وبالصورة التي لا تخرج الأدهم عن الذكاء والصدق ٠٠ وهكذا تكتمل صورته كبطل على ما هو البطل في الفكر الشعبي حيث يتمتع بالشجاعة ، والقوة ، والجمال ، والذكاء ، والدعابة ، والاحتيايل .

وتكتمل سخرية الأدهم من السلطة عندما يتنكر في زي « خواجة » ، ويلتقى بالشرطة ، من طريق آخر ، دون أى فاصل زمنى ، ويخدعهم مرة ثانية ، وبالطريقة نفسها . ويظهر هنا أيضا ملمح التعليم ، الذي تلقاه أدهم في المدرسة ، فيكلم الشرطة بأكثر من لغة ٠٠ بكل اللغات ٠٠ انها المبالغة التي لا يمكن استنكارها بعد كل تلك الانجازات البطولية التي قام بها .

وفي قمة الاعتزاز الجماعى الشعبى بالبطل ، تبرز عبارة استدعاء الندامة من جديد ، حاملة معها نذير الموت ، ومشحونة بنفس الشحنة من الأسى ، لتربط بين مقدمة النص وبداية النهاية المؤسفة للبطل على يد صديقه « بدران » ، موضع ثقته ، ومستودع أسرارته .

وقد كان بدران هذا ، على ما يذكر النص ، يعمل جنديا بالشرطة ، ويبدو أنه كان يذهب بطعام الافطار والعشاء معا الى الأدهم كل يوم ، كما توحي بذلك صياغة الشرطة رقم (٦٩) : « أنا جبت لك الفطار ونسييت أجيب لك العشاء » .

الهوامش

- (١٦) طاري : تارى .
- (١٧) هايج : هانج . عدونى : احسبونى من الآن على الرجال .
- (١٨) دلونى : أرشدونى ، فسحه : مزقه اربا .
- (١٩) ملمومين : متجمعين .
- (٢٤) الايد طوالى : أى قاهرة على أن تطول أكثر من المال الذى تملكه . واستعمال الفنان الشعبى لليد مفردة يعنى أن أهل البلد كانوا يدا واحدة فى هذا الأمر .
- (٢٨) يسارعنى : يصارعنى .
- (٣٢) ولا بالى : وليس على بالى شيئا مما فعلت .

- (١) لمعناة : لمعنى .
- (٤) لكن : لكن .
- (٥) صحبه : صاحبه .
- (٨) تلتطاشر : ثلاثة عشر .
- (٩) تمنطاشر : ثمانية عشر .
- (١٠) خبر : موت .
- (١١) غويط - عميق . عمه : غطاء وشمله .
- (١٢) يعيط : يبكى .
- (١٤) اقتل : قتل .
- (١٥) ولا شرع : ولا قانون .

رؤيت عن خصائص الفن البدائي

تأليف: ليونارد آدم

ترجمة: صفاء خميس شحانه

يقال أن عدم استخدام بعض الحيل الجمالية مثل المنظور تجعل حتى أرقى الفنون البدائية مستوى تبدو اما غريبة وغير مألوفة لنا ، أو على قدر من الرثابة .
وان انطبق هذا على بعض الفنون البدائية، فالأمر ليس كذلك بالنسبة لها جميعا .
فلافضل أن نتجنب التعميمات اذا ما تعلق الأمر بأنماط متنوعة ومختلفة تماما من الفنون .

صعوبة في فهمها ، وهذا النوع من الفن التخطيطي يذكرنا بفنون اليوم من حيث البساطة والوضوح وعدم التعقيد ، وبالتالي فنحن ننظر الى هذه الأعمال على أنها بسيطة و « بدائية » .
ولكن بشئ من التقدير والاحساس بقيمتها



شكل (١)

وبالمثل لا يمكن أن يكون الابتعاد أو التحول عن الواقع في الفن صفة مميزة للفن البدائي فقط لأننا نجد هذا الاتجاه في فنون الحضارات المتقدمة أيضا . وعدم استخدام المنظور يخلق هذا الاتجاه والذي نجده في الفن المصري القديم والبيزنطي والقوطي ، وهو واضح أيضا في النسب العشوائية والغير مدروسة للأطراف في التماثيل الاغريقية وفي أعمال الفنان الايطالي بوتيتشيلي Botticelli [نحات ومصور ايطالي عاش في الفترة ما بين (١٤٤٤ - ١٥١٠)] ومن ناحية أخرى فقد وجدت في فنون الحقبة الثانية من العصر الحجري القديم وفي فنون قبائل البوشمان بجنوب أفريقيا محاولات متميزة للتقشير في الخطوط بهدف إبراز الصورة للعين ، الى جانب تداخل الألوان، واستخدام المنظور الطولي أو الخطي وكذلك التظليل في الألوان . (شكل ١) .

ومع هذا نجد أن بعض الفنون البدائية قد حققت أعلى مستوى من حيث التصوير الواقعي فنجد مثلا فنون البوشمان التصويرية ورسوماتهم صدى كبيرا لدينا وتروق لنا حيث لا نجد

الموجودة فى الواقع • وليست فقط التى يراها ، بل تلك التى يعرف أنها موجودة أيضا •

و « واقعية » معظم الفنون البدائية من هذه النوعية ، ولكننا نعتبر أى انحراف عن الانطباع البصرى الذى تعودناه نوعا من التواضع فى المستوى الفنى ، ونميل الى تصنيف هذا النوع من الواقعية - بشئ من التساهل - على أنه بدائى •

وربما أمكننا أن نطلق على هذا النوع « الواقعية الفكرية أو العقلية » "intellectual realism" كنقيض « للواقعية البصرية » الخالصة • ويبلغ هذا النوع من الواقعية أقصى درجات تطوره فى رسومات « أشعة اكس » فى استراليا وميلانيزيا والمناطق الساحلية فى كولومبيا البريطانية ، وجنوب ألاسكا • (أشكال ٢ ، ٣ ، ٤) •



(أ) رسم بالرصاص يمثل سمكة من نيوايرلندا :

A : رأس B : زعنفة الظهر
C : زعنفة بطنية D : زعنفة الذيل
E : الحراشيف • F : العمود الفقرى والعظام

H : الأمعاء • G : لحم يصلح للطعام



(ب) رسم بالرصاص يمثل حوتا أيضا •



(ج) جزء من تصوير جدارى يمثل ذئبا يلتهم انسان • شكل (٢) أ ، ب ، ج

الجمالية ، وليس من المفروض أن نتناول هذه الأعمال بأى من الرؤى الجديدة أو الغير معتادة فى الفن لأن الفنان البدائى فى النهاية - مثله فى ذلك مثل الفنان الأوروبى - يستلهم أعماله من الحياة •

رغم أن نسبة كبيرة من الفن البدائى كانت نتاج الذاكرة ، وأن أشكال الآلهة والشياطين والمخلوقات الخيالية هى نتاجات خيال الفنان - مع بعض التفاصيل التى من الممكن أن تكون قد نقلت من أشكال حقيقية - رغم هذا نجد أعمالا فنية لا حصر لها وخاصة الأعمال النحتية الموجودة فى أفريقيا وأمريكا وبحار الجنوب (محيطات نصف الكرة الأرضية الجنوبي) - تتسم بالواقعية وذات شخصية مميزة الى حد نتيقن معه أن فنانها قد لجأوا الى الطبيعة بالفعل عند ابتكارها • وفوق كل هذا لابد أن نحاذى المكسيك القديمة وبيرو والذين كانوا بالطبع بعيدين عن البدائية فعلا وتعد أعمالهم تحفا فى فن التصوير - لابد أنهم كانوا يلجأون مباشرة الى الطبيعة •

وفى أفريقيا لاشك أن تلك التماثيل البرونزية الموجودة بمدينة ايف Ife بغرب نيجيريا وهى عبارة عن رؤوس متوجة قد نقلت بالفعل من نماذج حقيقية وموجودة فى الحياة رغم أن هذا المستوى الرفيع وغير العادى فى النحت ربما يكون نتيجة لتأثير أجنبى على هذه المنطقة •

إن اصطلاحات الفس « الواقعى » ، أو « الطبيعى » عادة ما تطلق على عمل منقول عن الطبيعة ، ونعده على هذا الأساس عملا صادقا أو واقعا •

ولكن على الرغم من وضوح معنى « الواقعية » أو « الطبيعية » بشكل كبير فى فن النحت ، إلا أن هذا المعنى يصبح مبهما إذا ما طبقناه على الفنون التصويرية • فإذا ما تكلمنا عن لوحة « واقعية » ، فإننا نعنى أنها حقيقية أو صادقة بالنسبة لانطباعنا البصرى عن الموضوع الذى تصوره إذا ما تأملناه فى لحظة معينة ومن زاوية معينة •

ولكن معنى « الواقعية » ، أو « الطبيعية » يختلف عندما يصور الفنان كل التفاصيل

جدارية أثرية تصور الحيتان القاتلة وحيوانات أخرى وأساطير خرافية ورجال - يتم التمييز بينها جميعا عن طريق الفقاريات أو الضلوع التي تتضمنها .

ويمثل هذا الأسلوب من التصوير - بظهوره المفصل في الأشكال المصورة - نموذجا للفن التصويري في شمال غرب أمريكا .

وينحصر وجود هذا الأسلوب البصري الغريب على بعض المناطق في المحيط الهادئ ، ويفترض أن يكون مؤشرا لوجود تأثير غربي على هذه المناطق منذ زمن بعيد .

ولا يمكن أن ندعى أن هذه النوعية من « الواقعية الفكرية » ساذجة أو بسيطة ، فهي في الحقيقة بدائية رفيعة المستوى .

والتأكيد على بعض الملامح في الشيء المصور غالبا ما يصرف النظر عن ملامح أخرى ، فنبتعد بهذا تدريجيا عن التصوير الواقعي وينتهي الأمر باستبداله بالرمزية حيث تكفي بعض السمات المميزة للموضوع المصور لتوصيل الفكرة المقصودة منه ، أو ربما يوضع هذا التصوير (الواقعي) في قالب أو أسلوب خاص يتحول به إلى مجرد اشارات أو رموز تقليدية ، حتى أننا نجد هذا الأسلوب في مرحلة متطورة له قد جعل من مخلب وجناح رمزا للغراب الأسود (شكل ٥) .



نموذج من رسومات « أشعة اكس » يمثل أوزة فزمة على اليمين من الصورة ثم سمكة البرمودا .

على اليسار : كفان مرسومان بطريقة الاستنسل .

والتصميم ككل منفذ على لحاء الشجر .

رسم على لحاء الشجر يمثل أحد المواطنين الاستراليين من قبيلة الكاكادو Nakadu وهو يصوب حربته نحو الكنغر (المقاطعة الشمالية باستراليا) .



نجد الفنان في هذه النماذج يصور كل أجزاء الجسم متضمنة العمود الفقري والضلوع والأعضاء الداخلية حيث يعتبر هذه العناصر بنفس أهمية الملامح الخارجية المميزة للإنسان . وكثيرا ما يكون هذا الأسلوب اهتماما نفعيا من جانب الفنان ببعض التفاصيل ، أكثر منه تناسولا جماليا للموضوع . فمثلا نجد في شكل ٢ النموذج الأول نوعا من التأكيد على لحم السمكة في تصوير الفنان لها ، حيث يراه صالحا للطعام .

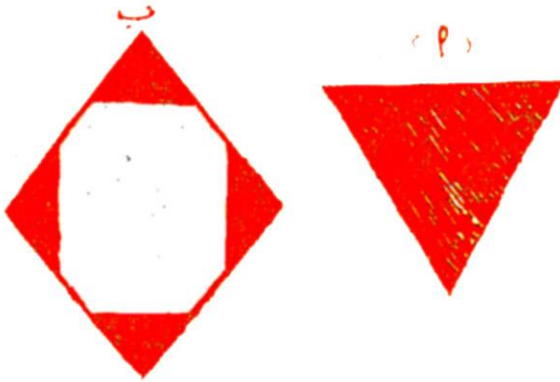
وفي شمال غرب أمريكا توجد رسومات

الزخرفية ترمز الى الأشياء المادية التي تأخذ هي اسماءها مثل الحيوانات أو النباتات وغيرها .

والعلاقة بين الشكل ومعناه الرمزي تأخذ اتجاهين : فتكون اما تبسيطا متعمدا للرسم المنقول من الطبيعة representative design كما في شمال غرب أمريكا ، أو أن تكون هذه العلاقة معكوسة حيث يلاحظ الفنان التشابهات العرضية بين الشكل الهندسي وترجمته في الواقع أو (الواقع الذي يوجد عليه) .

ومن بين التصميمات الزخرفية للقبائل الهندية في أعالي نهر الزينجو Xingu في ماتوجروسو Mutto Grosso في وسط البرازيل يشيع شكلان فريدان : (شكل ٦) .

mereshu (ب) uluri (أ)



شكل (٦)

من التصميمات الزخرفية الشائعة في وسط البرازيل .

ويمثل الشكل الأول مثلثا بسيطا اسود متساوي الأضلاع ويطلق على هذا الشكل uluri ويمثل الشكل الثاني متوازي أضلاع تحتوى كل من زواياه الأربع على مثلث صغير ، ونطلق على هذا الشكل mereshu وهو اسم لسمة مربعة الشكل تقريبا مثل سمة انبلايس Plaise ، وتمثل الأربعة مثلثات في الزوايا : الرأس ، وزعنفة الظهر ، وزعنفة الذيل ، وزعنفة البطن .

ويطلق اسم Uluri نفسه على الرداء الأوح ل نساء هذه القبيلة والذي يعتبر في واقع الأمر وقاية صحية من الحشرات أكثر منه رداء ،

(I) تصميم لدب البحر : يمثل الجزء الأيسر من التصميم المفصل الخلفي للدب مع أحد مغالبه وقد استخدمت العين كزخرفة تشير الى هذين الماصلين وتشير الزعنفة على اليمين من الجزء الأيسر الى أن هذا تصوير لحيوان بحري .

(II) تصميم للغراب الأسود : ويمثله مغلب في اليسار وجناح في اليمين وتقوم الزخرف التي تأخذ شكل العين مقام المفاصل في الغراب .

(III) غراب أسود آخر : نرى من اليسار جناحا ومن اليمين مغلبا وتمثل الزخرفة التي تربط بين الاثنين الجسم والريش . ولكننا هنا نكون قد ابتعدنا بالفعل عن مجال الفن « الواقعي » وبدأنا نتعامل مع الرمز التجريدي ، أو التقليدي .

وقد تنوعت الرسومات الهندسية والنقوشات في المنسوجات والسلال الى حد كبير على الرغم من تكرار وجود بعض هذه الأشكال - مثل الشرائط المتعرجة ، والمثلثات ، والنقوشات الشبكية Frets وأشكال مختلفة من الزخارف التي تأخذ شكل الصليب - تنوعت بين شعوب تختلف تماما عن بعضها البعض . وتعد هذه الأشكال في الواقع أشكالا عالمية لا تشير بالضرورة الى أية علاقة تاريخية بين الفنون التي تظهر فيها . فنحن نجد مثلا نموذجا لأربعة مربعات متداخلة بطريقة النسيج الشبكي Four-Square Frets في اليونان القديمة والصين ، وكذلك عند هنود أمريكا الجنوبية وشعوب ميلانيزيا وشعوب البانتو في جنوب أفريقيا ، وشعوب أفريقية أخرى . ومع هذا فإن ادماج الفنان للأشكال الزخرفية التي يستخدمها بشكل معين - مهما كانت الوحدات الفردية في هذه الأشكال مشتركة بين شعوب أخرى - من شأنه أن يخلق أسلوبا خاصا يضيف لونا محليا على الشيء المزخرف ويجعل من الممكن أن تنسبه الى شعب بعينه ، بل في الأغلب الى فترة تاريخية بعينها .

ولهذا الأمر أهمية خاصة في دراسة الفن بشكل عام وليس الفن البدائي فقط .

ومن المفترض في كثير من الأحوال أن الأشكال

وهو عبارة عن قطعة من زعف النخل تطوى على هيئة مثلث متساوى الأضلاع وتنتهى بشریط يستخدم كغطاء للجزء الأسفل من الجسم، ويوصل برباط يستخدم كحزام .

وقد أوضح البروفيسور ماكس شميدت Max Schmidt (من المتحف الاثنوجرافى ببرلين) ان هذين الشكلين (Uluri Mereshu) يظهران بشكل عرضى فى أعمال السلال المضفرة والتي تعد الحرفة الرئيسية بين قبائل الزينجو وتظهر بشكل خاص فى استخدام شرائط من زعف النخل باللون فاتحة وقائمة تتقاطع مع بعضها فى تشكيلات متنوعة . ويتضح بهذا أن تلك الأشكال قد أخذت هذه الأسماء بعد أن ظهرت العلاقة بينها وبين الأشكال التى تشبهها فى الواقع . وبهذه الطريقة غالبا ما ادى أسلوب الحرفيين الخاص الى تطوير الأشكال الرمزية وبعض الأساليب الزخرفية .

ويمكن أن تستدعى التشابهات بين التصميم وشبيهه فى الواقع ، - والتي تظهر بشكل عرضى أثناء العمل - بعض الترابطات لدى الفنان ذى الحس المرهف فتحفزه اما لأن يأخذ هذا الشئ الموجود فى الطبيعة ببساطة كنموذج يقوم بتصويره بالحالة التى أوجدته الطبيعة عليها ، أو أن يتناول شئ من التطوير والاضافة فيصبح بهذا أكثر تكاملا واقترابا من شئ يوجد بالفعل فى الطبيعة .

ويقال انه ربما كانت أشكال الطبيعة الغريبة - مثل أشكال الحجارة الفريدة فى تكوينها ، أو نتوءات الجبال - قد ألهمت فناني العصر الحجرى الأوائل . وقد رايت لدى احد جامعى الأشياء الأثرية فى لندن حجرا على هيئة رأس نور ، طوله حوالى ٢ ¼ بوصة وقد رأى انها نموذج للنحت البدائى ، وقد كان هذا الحجر بالفعل يشبه الى حد كبير رأس النور ، ولكن شئ من امعان النظر وجدتها مجرد تشكيل من فعل الطبيعة ولم يكن هذا التشابه الا عرضيا صرفا .

ويؤثر شكل ولون الخامة المستخدمة فى

النحت على الهام الفنان ، ولناخذ مثلا على ذلك من حضارة رفيعة المستوى مثل الحضارة الصينية والتي لها ذوق خاص فى استخدام الحجارة الجمادة ذات الألوان المختلفة مثل (الشبب والعقيق ، والعقيق الأبيض ، والمروردى اللون ، وغيرها) . فغالبا ما يأخذون الحجر بالشكل الذى يوجد عليه فى الطبيعة وبنفس لونه ويحولونه بأسلوب غاية فى المهارة الى اوان وأشكال نحتية .

فإذا ما ظهر مثلا عرق أحمر اللون بداخل قطعة من حجر الشبب الأبيض ، يقوم النحات بعمل آنية بيضاء يطوقها هذا العرق الأحمر فيتحول بهذا الى غصن من أغصان الكريز ، وبالمثل يمكن أن يستلهم الفنان من خلال عرق آخر أخضر اللون تصويرا لضفدع أو سحلية .

ومن الأفضل أن نتجنب وضع القواعد العامة اذا ما تعلق الأمر بالتأثيرات التى توحىها الأشكال التقنية . فنحن نجد مثلا عند هنود جيانا

Guiana فى شمال شرق أمريكا الجنوبية نفس النمط من أعمال السلال المضفرة الذى نجده فى أجزاء أخرى من أمريكا الجنوبية . ولكننا هنا نجد أن الشرائط ذات الألوان الفاتحة والفاتحة قد نظمت بشكل مدروس ومقصود لكى تصور فى النهاية أشكالا لحيوانات (عادة ما تكون النمر الأمريكية الاستوائية والثعابين) . وبهذا لم يعد الأمر مجرد مسألة التأثيرات التى تظهرها التقنيات المختلفة بمحض الصدفة والتفسيرات التى تتبع هذه التأثيرات .

• والاحساس بالقيمة الفنية للزخرفة لا يقتصر على الانسان فقط حيث نجد العديد من الطيور التى تزين أعشاشها بأشياء براقية مثل الأصداق والورق والمطام التى تحولت الى اللون الأبيض بفعل الشمس والملاحق الفضية وبعض العناصر الأخرى الغير مطلوبة فى عملية بناء العش . ولا يعد توظيف الزخرفة أو تصنيها على انها احد الفنون الجميلة نتاجا لاية عملية عقلية (١) . وبالمثل ربما يكون الانسان قد تأثر فى مرحلة مبكرة وغير متقدمة فى حضارته بجمال الطبيعة بالحالة التى وجد عليها قبل أن يبدأ فى

لا نتوقع مثلا أن يكون تأثير تمثال أقيم لأحد الأفارقة القدماء أو لأحد الآلهة والذي خلق في ظروف اضاءة معينة خاصة بالبيئة الأفريقية وصمم بحيث يرى دائما من خلال عتامة الضريح أو المعبد الذي وضع فيه - لانتوقع أن يظل هذا التأثير هو نفسه اذا ما نقلنا التمثال من بين العناصر المحيطة به في الأصل ووضعناه في اطار زجاجي في حجرة أوربية مثلا لأن هذا سوف يخلق تأثيرات أخرى مختلفة من خلال الضوء والظلال - ربما كانت على نفس القدر من جاذبية الوضع الموجود عليه أصلا - ولكنها في النهاية تأثيرات مصطنعة ونجدها تضيف الى التمثال لمحة أجنبية أو غريبة عنه .

انتاج أشكال فنية خاصة به هو ، أو قبل أن يقلد الخطوط والأشكال التي يراها في البيئة الطبيعية المحيطة به ، وهناك تقدير واضح من جانب بعض الشعوب البدائية اليوم لعناصر الطبيعة الجميلة ، فنجد مثلا بعض القبائل في ميلانيزيا تحاول تصوير ظواهر طبيعية مثل قوس قزح ولعان البحر في فنونها الزخرفية ولا يتم هذا من خلال أسلوب واقعي وإنما من خلال زخارف رمزية .

ولكى يكتمل تقييمنا للعمل الفني لابد أن نراه في اطار البيئة التي خلق ليرى فيها . وينطبق هذا بشكل خاص على الفن البدائي بسبب خلفيته الثقافية المميزة والغريبة ، فنحن

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

من

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

• اكتشاف مخطوطة جديدة لجريم بعد رحيله بـ ١٥٠ سنة ! المخطوطة عبارة عن رسالة بعث بها إلى فتاة صغيرة وتوارثت الأسرة القصة !!

عبد التواب يوسف

في ٢٨ سبتمبر سنة ١٩٨٣ نشرت صحيفة النيويورك تيمز فى الصفحة الأولى خبرا يقول أنه قد تم اكتشاف قصة جديدة لولهم جريم بعد ١٥٠ سنة ظلت خلالها غير معروفة ٠٠ والآن تضاف الى هانزل وجريت / سنوهويت / وقصص جريم المشهورة هذه القصة القديمة الجديدة ٠ وقد ظهرت هذه القصة بعد ذلك بخمس سنوات ٠٠ وبدأت تترجم الى كل لغات العالم ، ما عدا العربية التى تقدمها فيها اليوم لأول مرة ٠

القصة عنوانها « عزيزتى ميل » وقد وجدت ضمن رسالة بعثها جريم الى فتاة صغيرة عام ١٨١٦ ، وظلت الرسالة ضمن ممتلكات الأسرة تتوارثها لمدة تزيد على القرن ونصف القرن ٠٠ ترجمها الى الانجليزية رالف مانهم وصدرت فى عدة طبعات متوالية ، أولها عام ١٩٨٨ ، وآخرها فى عام ١٩٩١ ٠

لبعضهما أشياء كثيرة ، لا نستطيع نحن الذين نعيش على الأرض أن نسمعها ٠٠ أنت رأيت الجداول والزهور والطيور تأتى وتروح ، ولم يلحظها الناس ٠٠ ان الجبال العظيمة والأنهار ، والغابات والمدن والقرى ترقد فى أماكنها لا تتحرك ، والبشر لا يطرون ٠٠

قلوب البشر تنتقل بعضها الى بعض ، مجتازة كل ما يقف فى طريقها ، وهكذا مضى قلبى اليك ، على الرغم من أن عينى لم ترك حتى الآن ، الا أنها تحبك ، وتظن أنها جالسة الى جوارك ، متطلعة الى قائلة « احك لى حكاية » ٠٠ وترد قائلة :
— نعم ، يا عزيزتى ميل ، استمعى الى ٠٠

- ١ -

يحكى انه كانت هناك أرملة تعيش فى أطراف قرية ، وكان كل ما تملكه من الدنيا بيتا صغيرا وحديقة تحيط به ٠٠ لقد ودع أطفالها الحياة ، فيما عدا طفلة صغيرة واحدة ، كانت تحبها من كل قلبها ٠٠ كانت عزيزة عليها هذه الصغيرة الطيعة ، التى تؤدى صلواتها فى موعدها ، قبل أن تنام ، وعندما تستيقظ فى الصباح ٠٠ وكانت

عزيزتى ميل

أنا متأكد من أنك سرت فى الغابة ، والمروج الخضراء ، ومررت بزهور : من بينها الحمراء والزرقاء والبيضاء كالثلج ، ولابد أنك تطلعت اليها أثناء سيرك ، حتى بعد أن عبرتها ٠٠ ولاشك أنها مضت بعيدا فى هدوء مع موجات الزمان المتوالية بعد أن وقفت طيلة الليل والنهار ، تتوالى عليها أشعة الشمس وأضواء القمر والنجوم ٠٠ وبعد أيام ثلاثة من الوقوف ، تمضى زهرة لتحل محلها واحدة أخرى ، وقد جاءتنا فتاة صغيرة مثلك ، جاءت من مكان بعيد بعيد ، لتقطف زهرة تلقى بها فى مجرى ماء كانت فيه زهرة أخرى ، وقبلت كل منهما الأخرى ، ومضت كل فى اتجاه ، الى أن غاصتا فى الأعماق ٠٠ ولاشك أنك رأيت كذلك طائرا ، يحلق فوق الجبل فى المساء ، لعلك ظننت أنه فى طريقه الى فراشه لينام ، لا لا ٠٠ أبدا ، كان هناك طائر آخر قادم من فوق جبال أخرى ، وعندما يحل الظلام بهذه الدنيا ، يلتقى الطائران مع آخر شعاع من أشعة الشمس ، وقد انعكست على أجنحتهما ، فلمع ريشهما وتآلق ، وعندما طارا جنباً الى جنب ، هنا وهناك ، تبادلوا معا حديثا شيقا جميلا ، وقالوا

كل أعمالها طيبة ، وعندما تزرع في حديقتهما الصغيرة بعضاً من زهور البنفسج سرعان ما تنمو . وعندما يتهدد الصغيرة خطر ما فإن هناك عناية ترعاها وتحميها ، وتظن أمها دائماً أن هناك ملاكاً حارساً يسير معها أينما ذهبت ، وإن كان أحداً لم يره .

- ٢ -

ولكن دوام الحال من المحال ، وما كان يمكن أن تظل حياة هذه الفتاة سعيدة للأبد ، إذ أن حرباً طاحنة قامت في البلاد ، من أقصاها إلى أقصاها ، وذات يوم لطيف كانت الفتاة تجلس إلى أمها خارج المنزل عندما انعقدت في السماء سحابة سوداء ضخمة من الدخان على مسافة بعيدة ، وبعد قليل دوت طلقات المدافع العالية ، وارتفعت الصرخات هنا وهناك من كل جهة : يا الهى ! ، وصرخت الأم :

- يالها من عاصفة رهيبية ، هذه القادمة علينا . كيف ساستطيع يا ابنتى العزيزة انقاذك من الرجال الأوغاد ؟

- ٣ -

ورأت ، بسبب خوفها الفظيع ، أن تبعث الفتاة إلى الغابة ، حيث لا يستطيع الأعداء أن يتعقبوها ، ووضعت في جيب الصغيرة قطعة من الكعك ، وقالت لها ..

- هيا .. هيا يا ابنتى ، سوف آخذك إلى الغابة . وأمضى فيها إلى أن تشعرى بالأمان والأطمئنان . ابقى هناك ثلاثة أيام ثم عودى إلى البيت . ولتشمك رعاية الله ، وسوف بذلك على طريق السلامة ..

وأخذت الفتاة من يدها إلى أطراف الغابة . وقبلتها ، ثم تركتها لكي تمضى .

- ٤ -

ونستطيع أن نتصور حال الفتاة بعد أن صارت وحيدة .. لقد مضت إلى قلب الغابة ، وسارت إلى أعماقها ، والرياح تهب بعنف وقوة على قدم

أشجار الصنوبر ، وعندما يتعلق ثوبها بالأشواك كانت تخاف وتنزعج ، إذ كانت تظن أن الوحوش قد أمسكت بها بين فكئها ، ومن الممكن أن تعمل فيها أسنانها . وكان نقارو الخشب والغربان والحدأة والصقور تصرخ بأصوات عالية مدوية . كما أن أحجار الطريق راحت تجرح أقدامها الصغيرة الرقيقة .. وكانت أثناء ذلك ترتعد خوفاً ورعباً ، ولكنها مضت في طريقها ، وكلما أوغلت في السير ازداد قلبها خفقاناً وثقلاً ، خاصة وقد انعقدت السحب في السماء ، حتى اختفت منها أية بقعة زرقاء ، وزمجرت الرياح بين أغصان الشجر ، وأخيراً كبر الخوف في داخلها إلى درجة جعلها لا تستطيع أن تنقل خطواتها ، لذلك اضطرت للجلوس وهي تقول لنفسها :

- ياربى ، ساعد فتاتك على أن تمضى ..

- ٥ -

وبعد قليل أحسّت أنها أفضل حالاً ، وإنها استعادت نفسها .. وبدأ المطر يسقط ، فقالت الفتاة :

- ها هما : السماء وقلبى ، يبكيان معا .

وجلست إلى أن انقطع نزول المطر ، وعندما وقفت وتطلعت إلى السماء ، رأت قطعاً متناثرة من السحاب ، وقد انعكست عليها أشعة الشمس ، وقالت لنفسها ..

- السماء تطعم شياهما بالورود ، لماذا تنسانى !؟

لذلك قامت من جديد ، وقد هدأت قليلاً ، واستكان ذهنها ، ولربما كان ملكها الحارس هو الذى قادها عبر التلال ، بعيداً عن الأحراش ، والا فكيف كان لها أن تخوضها وتخرج منها سليمة ؟ .. ربما يكون هذا الملك الحارس قد بعث بيمامة صغيرة تطير من فوق رأسها إلى ترشدها للطريق ..

- ٦ -

وعندما حل الليل وصلت إلى سهل واسع ، خلا من الأحجار ذات السنون الحادة القاطعة . ومن الأشواك المدببة ، كانت تكسوه حشائش

خضراء ، ترطب قدميها أثناء السير .. وقالت
لنفسها ..

- لاشك أن أبواب السماء سوف تفتح عما قريب .
وفجأة سقط نجم ، فيما يبدو ، الى الأرض ،
وعندما اقتربت منه الفتاة ازداد لمعانا وبريقا ،
ثم اذا به على البعد يتحول الى بيت صغير ، شعت
الأضواء من نوافذه .

دقت على الباب ، وجاءها صوت من ورائه
يقول :
- ادخلي ..

- ٧ -

وعندما دخلت تلفتت حولها ، فرأت رجلا
عجوزا يقول فى صوت رقيق ..

- مساء الخير يا طفلى العزيزة .. أهو أنت ؟
كنت انتظر ك منذ وقت بعيد !

كان للرجل لحية بيضاء طويلة تمتد الى قرب
الأرض ، وكان ينظر اليها فى ود وحنان ..

- اجلسى يا طفلى العزيزة .. استريحى ، لا بد
أنك متعبة .. اجلسى الى مقعدى الصغير .
بجانب المدفئة ..

أطاعت وجلست ، وبعد قليل قال لها ..

- لا بد أنك جائعة وعطشانة ، سوف أعطيك ماء
عذبا لتشربين .. لكن ليس عندى من الطعام
غير بعض ما ينمو فى الغابة ، وعليك أن تقومى
بطهيته بنفسك ..

أخذت الفتاة ما أعطاها الرجل ، نظفته جيدا ،
وطبخته على النار ، وأضافت اليه بعضا من قطعة
الكعك ، مما أعطاها طعما لذيذا .. وعندما تم طهى
الطعام قال لها الرجل العجوز ..
- انى جائع اعطنى مما أعطاك الله ..

وأعطته الفتاة أكثر مما استبقت لنفسها ،
لكنها بعد أن أكلت شعرت بالشبع ..

- ٨ -

وعندما انتهيا من تناول الطعام قال الرجل
العجوز ..

- لا بد أنك بحاجة الآن الى النوم ، وليس عندى
غير سرير واحد لك أن تنامى عليه ..

ردت الفتاة : لا لا .. تكفينى بعض الأعشاب
الجافة ، أستلقى عليها .. اذ أننى معتادة عليها !
لكن العجوز حملها بين ذراعيه وأودعها الفراش ،
ونامت قريرة العين .

وفى صباح اليوم التالى ، عندما فتحت عينيها ،
وجدت الرجل العجوز يجلس بجوار فراشها ،
ورات من خلال النافذة الشمس تغمر الدنيا
بضياؤها الرائع .. قال العجوز :

- يجب أن تنهض الآن يافتاتى كى تمضى الى
عملك ، عليك أن تجمعى لنا شيئا من الغابة ،
لنأكله ..

- ٩ -

مضت الفتاة سعيدة الى الخارج ، حيث استمعت
الى طيور كثيرة تغرد وتغنى ، كان أجمل ما سمعته
فى حياتها من قبل ، كما رأت زهورا تملأ المكان
من حولها وكانت أروع ما شهدته عمرها ..
ولعلك قد أدركت أن الله قد بعث بهذا الرجل
العجوز ليعنى بالفتاة ، ويرعاها ..

وفجأة ، بينما كانت تتجول فى الغابة ، تحت
الأشجار ، التقت بفتاة أخرى أخذت بيدها ،
وأرتها كيف تحفر مفتشة عن بطاطا مدفونة فى
باطن الأرض ، وعندما أصبح لديهما ما يكفيهما ،
داعبتها الفتاة الأخرى ، وقطفت بعض الزهور من
أجلها .. كانت الفتاة عذبة الملامح طيبة التقاطيع ،
تبدو شبيهة بفتاتنا .. لعلها هى الملك الحارس ،
سمح له أخيرا بالظهور ..

ومرة أخرى طهت الفتاة الطعام ووضعت قليلا
من قطعة الكعك أعطته طعمه اللذيذ وشاركتها
الرجل العجوز فى الأكل .

- ١٠ -

ولم يختلف الأمر فى اليوم الثالث عما قبله
.. عندما خرجت ووجدت الفتاة الأخرى فى الغابة
وقد لعبتا معا فى فرح وبهجة .. ومضت الساعات
دون أن يشعرا بها .. وكانت السماء صافية ،

بلا سحاب يغطيها ٠٠ ومع اليوم الثالث كانت الفتاة قد استخدمت كل ما معها من الكعكة ، وشاطرها العجوز الطعام ٠٠ ثم قال :

- الآن ، حان الوقت يا عزيزتى لكى تعودى الى أمك العزيزة ٠٠

قالت الفتاة : سأكون سعيدة بالعودة اليها ، لكن بى رغبة فى أن أعود الى هنا مرة أخرى ٠٠ قدم لها العجوز برعم زهرة وهو يقول :

- لا تخافى ، عندما يتفتح هذا البرعم ، عن وردة جميلة ، لك أن ترجعى . كانت الفتاة الأخرى تنتظرها خارج البيت ، وأخذتها من يدها وهى تقول ٠٠

- سأدلك على أقصر طريق ، لتكونى مع أمك فى أقرب وقت ، غير أنك ستجدين بعض الصعوبة فى الوصول اليها ٠

- ١١ -

ومضيا معا ، والفتاة تساعدتها كلما احتاجت للمعونة ، لكنها بعد قليل شعرت بالتعب ، وقالت : - ما أشدها حاجتى الى شئ يرد على عافيتى ويقوينى لكى أواصل السير !!

قطفت الفتاة الملائكية زهرة بيضاء ، تبدو كالفنجان ، وسكبت فيها بعض قطرات من شراب أحمر لذيذ ، ما أن شربته الفتاة حتى دب فيها النشاط ٠٠ وعندما تطلعت للزهرة البيضاء ، وجدتتها مشربة بالحمرة ، وهى كذلك منذ ذلك الحين ٠٠

- ١٢ -

وعند نهاية الغابة ودعت الحارسة الصغيرة ، فتأتتا ، وهى تشير الى القرية القريبة وقالت لها :

- هناك سوف تجددين أمك ، جالسة أمام الباب فى انتظارك ٠٠ أمضى اليها ٠٠ ومنذ هذه اللحظة لن تستطيعى أن ترينى ٠٠

واختفت الحارسة ، ومضت فتأتتا للقرية لتجدها غريبة عليها ، كأنما لم يسبق لها أن

رأها من قبل ٠٠ كانت هناك بيوت تعرفها ، وأخرى ما عرفتها قط ٠٠ وبدأت الأشجار مختلفة ، ولم يكن هناك من أثر لدمار قام به العدو ٠٠ بل كان هناك هدوء وسلام سائدين فى جنبات المكان ٠٠ النسيمات تحرك أعواد النباتات، وسنابل القمح تتماوج مع الهواء ، وقد اخضر العشب ، وثقلت الأشجار بالثمار ٠٠ ولم تجد صعوبة كبيرة فى التعرف على البيت الذى تقيم فيه أمها العجوز ، التى كانت تجلس أمام الباب تنطلق الى آخر شعاع من الشمس يغرب عن الدنيا ٠

- ١٣ -

وعندما رفعت المرأة العجوز رأسها ، ولمحت فتاتنا حتى صاحبت :

- لقد حقق الله لى آخر أمنياتى يا ابنتى العزيزة ٠٠ أن أراك مرة أخرى قبل أن أرحل عن الدنيا ٠٠

وقبلت الفتاة وضمتها الى صدرها فى حنو كبير ٠٠ وعرفت منها الفتاة أنها قد قضت فى الغابة ثلاثين عاما ، وهى التى كانت تظن أنها لم تبق فيها غير ثلاثة أيام فقط ، وقد انتهت عذابات أمها ازا ، ما سببته لها الحرب ، وهما هى مضت وانقضت بأهوالها وفظائعها ٠٠ وقد طنت العجوز أن ابنتها قد التهمتها الوحوش منذ وقت طويل ، ومع ذلك ظلت تأمل فى نجاتها وتتمنى لو أنها لقيتها قبل أن تترك الدنيا ٠٠

- ١٤ -

٠٠ ها هى فتاتها أمامها ، فى نفس ثوبها القديم ، الذى كانت ترتديه قبل ثلاثين عاما ٠٠ وفى المساء كانتا تجلسان معا ، فى هدوء ، وقد غمرتتهما السعادة ٠٠ ثم ذهبا الى الفراش ٠٠ ومع الصباح ، عثر عليهما الجيران فى سريرهما ، لقد نامتا سعيدتين ، بينهما الوردة التى أهداها لها الرجل العجوز فى الغابة ، واستمرا معا فى النوم ٠٠ للأبد !

هذه هى القصة التى ظلت مختفية عن الأنظار ما يزيد على مائة وخمسين سنة ٠٠ واحدة من الحكايات الشعبية التى كان يجمعها ولهم جريم - وشقيقه - وسجلها فى كتبهما الشهيرة ، والتى ترجمت الى كل لغات العالم ٠٠٠



نصوص من الموال

جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت

- (١) يا ضارب العود ماعدش العود يطربنى
بعد الحبايب مالاقي حظ يطربنى
 - (٢) واذا نمت ساعه يجينى الحلم يطربنى
 - (٣) جبت القديم ع الجديد وعملتهم شيله
وجيت أحمل لقيت الجسم ما اتحمل
 - (٤) أقيم بعينى ألاقى أصحابى كثير شيله
والحمل وقع مال مالقيت حد يتحمل
 - (٥) لما اليمين قصرت ايش تعمل الشيله
والى جراالى من الأنذال بتحمل
- صبحت حيران من جور الزمان ما بنام
خلى طلب لى طلب وانا ع الطلب ما بنام
زى ما قال المعلم على الأصيل ما بنام
وحلفت ما أنام الا أن حظى طاربنى

★ ★

ليه يا غزالة البرارى تعشقى ديب ليه
وتخلى ورد الجنان يقطفو ديب ليه

(١) ماعدش : لم يعد • يطربنى : من الطرب •

(٢) يطربنى : يجعلنى مضطربا •

(٣) جيت : جئت ب • شيله : حمل •

(٤) شيله : أصلها فى العامية « شله » ، أى جماعة •

(٥) الشيله : أصلها « الشوله » ، أى : اليد اليسرى •

وبتقلمي عقد الذهب وبتلبسى الدوبليه (٦)
قوليلى ايه السبب كان وعد ولا نصيب (٧)
قالت صادونى العوازل ف الشبك يا نصيب (٨)
الدى فى الودن خلى السحر غالبكى (٩)
قالت انا كنت فى حمى سبع ليه وسط الرجال نصيب
كان يعزه بأحسن شىء غالبكى (١٠)
اسمع كلامى وترتيب الكلام ونظر
أنا قلت دى فى اولاد الملوك ونظر (١١)
زى ما قال المعلم هذا السؤال ونظر
القلب لو كان حجر والله حداه الدوبليه (١٢)

★ ★

وأنا أعمل ايه فى الصاحب الى جه فى الطرق ولوانا (١٣)
وخان يا عم العيش وجه فى العشره ولوانا (١٤)
وباح بسرى حدا العزال ولوانا
خليك مع الله واسمع لى كلام ع الأصل
أنا حفظت ابن آدم لكن غلبنى يا عم الأصل (١٦)
متقعدش وسط الرجال وتحكى كثير بالأصل
عملك دليلك يا عمى وببيل دوم ع الأصل
الله يخيب قليل الأصل ولوانا (١٧)

★ ★

يا قلبى ليه خدتنى للحب وبليتنى
وقطفت لوني كما العيان وبليتنى (١٨)
أنا كنت خالص ما يعرف شىء وبليتنى

-
- (٦) القوب : نوع ردى ، من العقود ، والمعده هنا على الراوى ، و « ليه » تساؤلية ، بمعنى : لماذا .
(٧) كان وعد ولا نصيب : أى هل ما حدث كان اتفاقا أم قضاء وقدر .
(٨) صادونى العوازل .. الخ . أى : اوقع بى الحاسدون ، وربما كان الأمر قضاء وقدر .
(٩) يقول المثل الشعبى : « الدى فى الودان أقوى من السحر » ، ومعنى الشطرة أن كثرة الحديث فى الموضوع كان كالسحر ، فغلبك على أمرك .
(١٠) كان يعزه .. الخ . كان يترك بكل ما هو عزيز وغال فأبكيه ما استطعت .
(١١) معنى بهذه الشطرة أن ما حدث لم يكن اتفاقا ولا قضاء وقدر ، وإنما هو الحسد .
(١٢) المعنى هنا ملتبس . ويبدو أن الفنان قد عاد الى الفكرة الأولى فى النص ، لأن قلب الفتاة المقصودة لو لم يعمل الى صاحبها ، لكان عندها من العقود غير الذهبية ما يغنيها عن عشقه .
(١٣) لوانا : تخلى عنا .
(١٤) لوانا : تلون وتغير .
(١٥) حدا : عند . العزال : الحاسدون .
(١٦) المعنى انه يعرف ابن آدم حق المعرفة : لكن غلبه أصله فى تعامله مع الناس .
(١٧) ولوانا : ولو أنا ، يعنى نفسه .
(١٨) وقطفت لوني كما العيان : استعارة لطيفة ، والمعنى : ذهبت بنظرة وجهى فأصبحت كالمرئى .

نار المحبه رعت قلبي بقيت ولهان
والى بحبه انحجز عنى ولا بيبان (١٩)
فضلت طول الليل بنبكي وبنوح
من كتر نوحى جيرانى اشتكوا منى
وقالوا دا قطع الزاد خالص نهار مع ليل
وجم أهلى بيبكوا ف ريع منى (٢٠)
وقالوا دا أجله انتهى فاضل مسافة الليل (٢١)
وحضرم لكفان ٠٠ سالت الدموع منى (٢٢)
الا وحبيبى أتى عندى فى نص الليل
قعدته جنبى وبحكيه كلام أسرار
العين بتبكي والقلب بالأسرار
أنا بنظر فى وجهه ألاقى كل شىء أسرار
يابو قلب جبار ماخذت الروح وبليتنى

★ ★

الناس لها بخت كامل وأنا ليه ربع بخت ومال
والربع راخر شرد منى من عشرة الأندال
البين عملنى جمل واندار عمل جمال (٢٣)
لوى خزامى على ايده وشيلنى تقيل لحمال (٢٤)
أنا قلت له ليه يابين ٠٠ هو الحمل ده ينشال
قال لى امشى خطاوى خطاوى
وكل عقده لها يابنى عند الكريم حلال
ويروى أيضا :

أنا لو شكيت الى بيه للجبل كان مال
البين عملنى جمل واندار عمل جمال

(١٩) ولا بيبان : لم يعد يظهر .

(٢٠) ف ريع منى : بجوارى .

(٢١) فاضل : باقى . والمعنى أنه لم يبق من أحله الا سواد الليل .

(٢٢) حضرم لكفان : جهزوا الأكفان ، جمع كفن .

(٢٣) البين : البعد والفراغ . اندار : تحول

(٢٤) لحمال : الأحمال .

لوى خزامى ف ايده وشيلنى تقيل لجمال
 من الشرق للمغرب لفيتها يمين وشمال
 أنا من مدينه لبلد عديت بحور وجبال
 ودست حافى القدم ع الشوك ودست رمال
 وقرشت ملح الشقا وصبرت صبر جمال
 وعملت يوم صهيجى وعملت يوم شيال
 وخدمت عند العويل وخدمت عند العال (٢٥)
 ولما طال بى المطال والحمل منى مال
 سمعت طير ف السما نادى عليه وقال
 علشان يهون العسير وتعيش بكل كمال
 فى غربتك يا غريب خلى الأدب رسمال (٢٦)

★★

يا خاين العشره معرفتك ماتلزمينيش (٢٧)
 مشيك معايا عشان غايه ماتلزمينيش
 وان خدت خيرى تشوف غيرى ماتلزمينيش (٢٨)
 يحرم عليه الخسيس ما أعرفه طول ما أنا عايش
 لو كان حياتى بايدى يحلف ما أنا عايش
 يالى انتة ما بكتش على حالى وأنا عايش
 وفر دموعك على قبرى ما تلزمينيش

★★

عجبنى عليك يا ابن آدم يالى أصلك طين
 ولك عمايل يا مايل تشبه الشياطين
 والعبد والرب من ظلمك عليك ساخطين
 عصيت الهك وتبعت الشيطان وغواك (٢٩)
 زين لك السوء وذوقه حلى لهواك
 يا جانى الورد خد بالك من الأشواك

(٢٥) العويل : الوضع . العال : الأصل .

(٢٦) رسمال : رأس مال . أى : اجعل الأدب رأس مالك فى غربتك .

والمواويل المذكورة من رواية الراوى : يوسف ابراهيم حسن - أبيح كفر الزيات - غربية - عام ١٩٨٥ .

(٢٧) ماتلزمينيش : لا تلزمنى ولا حاجة لى بها .

(٢٨) ما تلزمينيش : لا تلزمنى ، بل تنحه الى غيرى .

(٢٩) تبعت : اتبعت .

أصل الزبيب من عنب بس العنب من طين

★ ★

يا مقسمين البخوت شوفوا بختي فين وهاتوه (٣٠)
مليت وعقلي شرد مني خلاص وهاتوه (٣١)
كل البخوت عندكو واشمعني بختي يتوه
حظي ونصيبى كده ، وأنا هعمل ايه قولي
مادام زمان العبر فيه الأصول بتوه (٣٢)

★★

ياللى انتة غاوى الكلام وعامللى متعلم
هتعيش وناقصك علام لو كنت متعلم (٣٣)
غيرك درسها كتب وكأنه متعلم (٣٤)
يا ابني الأدب أولا والعلم بعده كمال
زلة لسان تسقطك من عين كل أهل كمال
واعلم بان الرجال مابتقلش بمال (٣٥)
لو كنت تقل الجبال ع الأرض ما تعلم (٣٦)

★ ★

كام مره يا نجم وانتة تغيب عن عيني
لا أقعد ولا أرتاح ولا يهوى المنام عيني
أنا ما فارقت الحبايب الا غصب عن عيني
ياما طعمت الخسيس بيدى وصبعيني (٣٧)
ضيعت مالى عليه كله وصبعيني (٣٨)
عض الايديين الى ما اتمدت له غير بالخير
واندار صابني على خدى وصبعيني (٣٩)

★ ★

(٣٠) هاتوه : اعطوني اياه .

(٣١) هاتوه : سوف أضل .

(٣٢) بتوه : أى تضيع أو تختلط .

(٣٣) متعلم : أصلها : مبت عالم ، أى : مائة عالم .

(٣٤) متعلم : لم يتعلم .

(٣٥) المعنى أن الرجال لا توزن بالمال لانهم ائمن من ذلك .

(٣٦) ما تعلم : لا تترك انرا أو علامة .

(٣٧) صبعيني : أصبعى ، مثنى أصبع .

(٣٨) صبعيني : صبا عيني .

(٣٩) صبعيني : أصاب عيني .

من قبل لوم العذول كان السلام بالايدي
دلوقت بقه بالكتايه من بعيد لبعيد
من يوم ما غابوا الحبايب أنا لم فرحت بعيد
ولا دقت طعم الهنا ولا يوم لبست جديد
والشوق ف قلبي صبح يوم بعد يوم بيزيد
وعملت م الصبر غنوه بغنى فيها وأعيد
وأقول يا عينى أصبرى ويفعل ربنا ما يريد
أيوب لما صبر كان بالفرج موعود
ومركب الغربه بكره بالأحبه تعود
ويظهر الورد تانى فوق شواشى العود
ربك كريم يا عين ويقرب الى بعيد

★ ★

أمانه يا بدر لو خلى صادفك يوم
لتقول له خلك عيونه لم تراعى النوم
سهران ودمعه على خده بينزل عوم
من يوم فراقك هجر زاده وناوى الصوم
وقول له خلك بيتمنى وصالك يوم
الود وده يشوف طيفك ولو ف النوم
مشتاق لقربك ومن شوقه بيسأل دوم (٤٠)
ان كان خصامك دلال خف الدلال حبه
عمر الأحبه ما يبعدهم عتاب ولا لوم

★★

مادام لك رب يا عبد لا تياس ولا تتنهز (٤١)
سبعانه قادر يفيتك كما غات الديدان م القز (٤٢)
العله طالت بأيوب وأهو نبى ونزت جراحه نز
بعث له ملكين عشان صبره الجميل وشفاه (٤٣)
وعطاله مملكه ربه الكريم وشفاه

(٤٠) دوم : دائما .

والمواويل من رواية الراوى : محمد هندی حماد - أعطو الوقت - بنى مزار - النيا - عام ١٩٩١ .

(٤١) لا تنهز : لا تنهز .

(٤٢) يفيتك : يفيتك وينفذك . والمعنى : كما هو واضح من الشطرة ، طريف ومستحدث .

(٤٣) شفاه : أبراه من مرضه .

والعبد مهما يشوف نرجع نقول وشفاه (٤٤)
يا عبد شفت آه عشان صبرك فى يوم يتهز

☆

أمرك عجيب يالى انتة عندك ورده تملأ العين
وعنيك على ورد غيرك .. فى ضميرك فى
هيه دناوة نفس ولا فراغة عين (٤٥)
خسيس وطبعك ردى ومن الشرف خالى
هوه اللى فى ايدك رخيص واللى بعيد غالى
ياما بكره عينك تشوف أيام وليالى
سلف يا خالى ولازم من سداد الدين (٤٦)

★ ★

مريض بداء الحسد والداء ماصل فيه (٤٧)
مهما عطاء ربنا ولا مال قارون يكفيه
وان شاف جيرانه بخير غيرة الحسد تعميه
ويبات فى قلبه نار ولا نهر ما يطفيه
فى الوش يضحك ويعلم ربنا بخافيه (٤٨)
يا فاحت البير لأخوك فى السر ومغطيه
لا بد عن يوم يا ظالم من وقوعك فيه (٤٩)

★★

(٤٤) شفاه : الأصل فيها « شاف آه » . والمعنى : وماذا يكون هذا الذى يعانيه اذا ما فورن
بمعاناة النبی ایوب .

(٤٥) دناوة : دناءة . فراغة عين : العين الفارغة هى التى لا تكتفى بما لديها من نعم وتطمع فيما لدى
الغير .

(٤٦) تذكرنا هذه الشطرة بالحكمة المسيحية التى تقول : « افعل ما شئت كما تدين تدان » .

(٤٧) ماصل : متاصل .

(٤٨) الوش : الوجه .

(٤٩) هذه الشطرة والتى قبلها صياغة للحكمة التى تقول : « من حفر حفرة لأخيه وقع فيها » .
والبير : هو البئر ، هكذا ينطقونها مخففة .

والمواويل من رواية الراوى : الشيخ على عبد الباقي عثمان - منشده دينى - أعطو الوقف -
بنى مزار - المنيا - عام ١٩٨٨ .

حكايات شعبية :

★ هيلانة ..

جمع وتلوين : احمد محمد عبد الرحيم

- صلى على النبي

كان ياسيدى فيه واحد سلطان ، سلطان غنى قوى ، وبعدين مراته مابتخلفش .
قالت : يارب ياربانى تدينى بنت اولدها وابوها مايعرف عنها اى حاجه .
قام ايه حملت وولدت البنت دى وسلمتها للمرييه ، سميتها « هيلانه » . جت سفريه
لابوها .. أبوها سافر قعد مده طويله لما هيلانه كبرت .. كبرت وبقت عروسه .
جت فى يوم من ذات الايام قالت لها : ياماما آنا نفسى أشوف جنيته بابا . قالت لها :
خديها ياداده ووديا . البنت دى صغيره ذهب وصغيره فضه ، قامت قالت لها : ياداده
آنا نفسى أركب شجره من جنيته بابا . قالت لها : اركبى . قامت هى فوق الشجره ،
وجاى أبوها راكب الحصان لمجها من بعيد ، البنت لما شافت أبوها جاى راكب الحصان
راحت نازله من على الشجره ، شبكت صغيره منها ذهب فى عود من الشجره .. خش
هو ، انت ياراجل ياجناينى ، يا راجل يا جناينى . قال له : نعم ياسعادة السلطان .
قال له : مين البنت اللى كانت هنا دى . قال له : ما اعرفش حاجه يابيه . كانت
الداده قالت للجناينى اوعى تقول لباباها واحد جه هنا ، قال له : آنا ما اعرفش حاجه
يابيه ، قال له : لازم تقولى البنت دى مين هى . قال له : دى من بيتك ياسعادة
البيه ، آنا ما اعرفش عنها حاجه . روح السلطان قال للست بتاعته لازم تقولى على
البنت دى مين . قالت له : ما اقدرش أقول لك . قال لها : لازم تقولى البنت دى مين .
قالت له : طيب أقول لك الصراحه .. دى بنتك . قال لها : بنتى !! قالت له : آه .

قال لها : طيب ، بنتى حلالى بلالى لازم اتجوزها . قالت له : ياراجل فيه حد يتجوز بنته . قال لها : أنا قلت كلمه وهى كلمه . قالت له : خلاص . . اتجوزها . قام البنت ايه قاعده فى وسط الزفه وبتتلبن (١) . فى بقها لبانه ، جاتها بنت من البجوارى . . جاريه ، قالت لها : ياستى تدينى حته لبانه واقول لك مين اللى هيتجوزك . قالت لها : اتفضلى يا جاريه . . قالت لها : اللى هيتجوزك أبوكى . قالت لها : يا جاريه غيرى الكلام ده . . قالت لها : هى كلمه ، اللى هيتجوزك أبوكى . قامت ايه البنت خلت المعازيم غنو له كده ، وراحت هربانه . . جات فوق شجره وقعدت . . فىن هيلانه ؟ فىن هيلانه ؟ دوروا على هيلانه مالمقيوهاش ، وبعدين بصوا فوق الشجره ، لقيوها . قام قال لها أبوها : واه ياهيلانه . . قالت له : بعد ماكنت أبوى تصبح جوزى ، اعلى بى يا شجره ، كل ماتقول كده تعالى ، جاتها أمها : واه ياهيلانه ، تقول لها : بعد ماكنت أمى بقيتى ضرتى ، اعلى بى يا شجره ، كل واحد ينده عليها تقول اعلى بى يا شجره ، لما الشجره عليت بقيت طول . . طويله خالص لفوق . . وبعدين ياسيدى **ليل عليها الليل فوق الشجره نزلت ،** تروح فوق سن الجبل وقعدت . . صبح الصبح راحت لها أمها : واه ياهيلانه . . قالت لها : بعد ماكنت أمى بقيتى ضرتى اعلى بى يا جبيله ، يعلى الجبل ، يجيها أبوها : واه ياهيلانه ، تقول له : بعد ما كنت خالى بقيت أخو ضرتى اعلى بى يا جبيله . . لما سابوها فى الجبل ومشيو . . مشيت بدهبها بحالها بمحتالها ، راحت للنجار قالت له : يا نجار ، قال لها : نعم ياست ، قالت له : تاخذ كام وتعمل لى توب كلبه . . قال لها : ياستى زى ماتقولى . . قالت له : طب اتفضل ، تعمل لى صندوق كلبه . . توب كلبه البسه . . قال لها : طيب . اداتله اللى هو طالبه منها وعمل لها توب خشب بهيئه كلبه ، ومشيت ف الجبال ، قابلها ابن السلطان وابن الوزير ، ابن السلطان فى ايده لقمة رغيف ، وابن الوزير فى ايده لقمة ايه . . فىنو . . قال : أنا آخذ الكلبه دى ، وابن السلطان قال وانا آخذ الكلبه دى . . راح ايه ابن السلطان قال : طب أقول لكم . . اللى تاكل لقمته تبقى كلبته . . دا حذف اللقمه الفينو ، وابن السلطان رمى اللقمه المعطنه ، راحت كلت اللقمه بتاعته . . ابن السلطان قال : بس تبقى كلبتى حلالى . . خد الكلبه وروح بيها ، أمه يا ابنى جايب لى الكلبه يا ابنى علشان تاكلك . . قال : خلاص أنا لقيتها فى الجبل . . وكلبتى حلالى ، بس خطيها . . قام خدوا الكلبه وحطوها فى البيت . . قام قال لها : يا ماما . . قالت له : نعم . . قال لها : بكره جيئنا ضيوف ، تعملى وتعملى وتعملى ، وتسوى ايه الطعام حلو . . قالت له : حاضر يا ابنى . . هيلانه سمعت ، قامت بالليل قلعت توب الكلبه وطبخت ووضبت الواجب للمعازيم ، وقامت أمه من النوم لقيت الطبخ والطعام كله متوضب ومحطوط ومرصوص - الله !! ايه ده . . ايه ده ياماما . . قالت له : من يوم ما خشيت ويانا الكلبه ماحدش بييجينا حتى . . قال لها : طب خلاص يا أمه . . المقصود جه الضيوف ، واتغدوا واتبسطوا ومشيو . . جه قال لها : يا أمه بكره جيئنا ضيوف . . زى ما عملت النوبه الى فاتت عملت النسوبه دى ، صبح الصبح لقيوا كل حاجه متوضبه - الله !! يا ابنى من يوم ما جاتنا الكلبه مافيش حد

(١) تلبن : تشدق بقطعة من اللادن .

بيجيننا . قال لها : ياماما تكون جتك اختك . قالت له : يا ابني مافيش حد بيخش بيتنسا . قال لها : طيب خلاص .

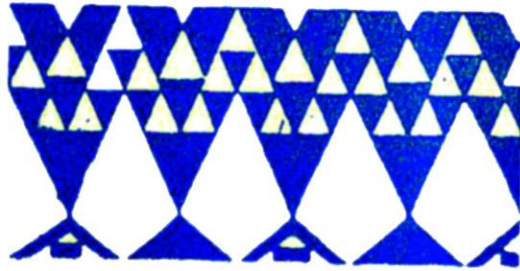
ابن السلطان جه فى يوم من ذات الايام قال لها : ياماما بكره جيينا ضيوف . قالت له : طيب يا ابني . جه هو بالليل وزى مايكون لزق لها فى ركن كده . جات هى بالليل قلعت توب الكلبه ، وبقي الجمال ما وصفش ، وايه واشتغلت بقى فى ايه . فى توضيب الطبيخ . هو شافها مارضيش لايتكلم ولا يتحدث ، صبح الصبح لقوا الطعام متوضب زى النوبه الى فاتت ، الوليه قالت : يا اختى ، ياربى ، الى ماحد اما يخش بيتنا ، ولاحد بيجينا من يوم ماجات الكلبه . هو شافها مارضيش يقول لأمه . قال لها : ياماما . قالت له : نعم . قال لها : آنا هتجوز الكلبه . . يالهوى يا ابني ، عشان الكلبه تاكلك وتنسام فى جفك (١) . قال لها : آنا قلت كده ، آنا هتجوز الكلبه . قالت له : يالهوى يا ابني ما أقدرش . قال لها : آنا قلت كلمه وخلاص . راح جه بالليل ، قال لها : اقلعى توب الكلبه . قالت له : هو هو . - اقلعى توب الكلبه . - هو هو . . حتقلعى توب الكلبه ولا أقطع رقبتك بالسيف ، راحت قالعه توب الكلبه بقيت جل الله فيما خلق ، فى الجمال . وناموا للصبح . . قالت لها : يا جاريه ما تروحي تشوفى سيدك لتكون الكلبه كلته ونامت فى جفه . راحت الجاريه لقيت صلاة النبى ، نايمين ، ممالك . قالت لها : ياستى الراس راسين ، والرجلين أربعه ، والضفاير على الحصره مشحتره ، الخوف منك يا ستى أقول أحسن منك . قالت لها : كده يا جاريه . قالت لها : آه . قالت لها : طيب يا بنتى . . روحى يا جاريه انتى التانيه شوفى سيدك . راحت السبع جوارى كلها . . ييجوا يقولو لها نفس الكلام ده ، خشت الست بنفسها ، عادوا الفرح سبع تيام ، بس ايه كل الدنيا بره تقول ابن السلطان خد كلبه .

البنت دى خلفت ثلاث صبيان ، كل ما يطلعوا اولادها يلعبوا ، يقولولهم
يا اولاد الكلبه ، شوفوا اولاد الكلبه ، شوفوا اولاد الكلبه . يخش العيال يعيطوا لأمهم . . ماما العيال اما يقولو لنا انتوا اولاد الكلبه . قالت لجوزها ، قال لها : طيب . جه لم كبارات البلد كلهم ، وعمل لهم صوان كبير ، وقال لهم آنا عازمكم عندى ، جميع البلد معزومه عندى ف الصوان ده . نصبوا الصوان ، واتلمت جميع البلد ، وجاب حصان وركب عليه الست بتاعته ، وأولادها وراها ، ومشاهوا فى وسط الصوان وراح شاييل من عليها الغطا بقيت براسها . . ملاك . . كل الناس سقفت لها وخشت بيتها .

جه فى يوم ابن السلطان وابن الوزير ماشى فى الجبل ، ما هو ابن عمه ، لقي كلبه . . قال بس . . آخذ الكلبه ، زى ما ابن عمى ماخذ الكلبه ، آنا آخذ الكلبه دى . قام ايه خدها ، خدها وراح لأمه . . قال لها : ياماما آنا هتجوز الكلبه دى . قالت له : يا ابني تتجوز الكلبه علشان تاكلك وتنسام فى جفك . قال لها : آنا قلت كلمه . . هتجوز الكلبه دى يعنى هتجوز الكلبه دى . خد الكلبه ، وقال لها بالليل اقلعى توب الكلبه . قالت : عو . . عو . قال لها : اقلعى توب الكلبه . راحت الكلبه هابه فيه

(١) جفك : جوفك .

طلعت مصارينه خشت تشوف الخدامه لقيت مصارينه فى ناحيه ، وهى واقفه عليه وبتاكل فيه . بقى بيت الوزير فيه الصوت ، وبيت السلطان فيه الزغاريت . حات فى يوم قالت لجوزها - دلوقت بقى هى من يوم ما خرجت من البلد ، على مظهرها . وجاموسهم بعيد عنك لا حلب ، وأبوها عمى ، وأمها عميت ، وخربت البلد - جات فى يوم قالت له : أنا عاوزة آخذك وآخذ كبارات البلد وأوريهم بلدى وأوريهم بابا وبيت بابا . قال لها : خلاص . عزم جميع البلد ، وهى ركبها وركب ولادها قدامها وراحت ايه . . على بلدهم . أول ما قابلها قابلها بتاع الجاموس ، بتاع أبوها . قالت له : يا عمى يا جاموس ماعندكش حبة لبن للرضيع ده ؟ **قال لها : والله ياستى من يوم ما مشيت هيلانه لاجاموس جبل عندنا ولا حلب حدانا .** دلوقت جميع البلد وراها ، راحت لبِتاع البقر ، قالت له : يا عم يا بقار ما عندكش بق لبن للرضيع ده ؟ قال لها : والله ياستى من يوم ما مشيت هيلانه لابقر جبل عندنا ولا حلب حدانا . راحت للغنم ، قالت له : يا عم يا غنم ماعندكش بق لبن للرضيع ده ؟ قال لها : والله ياستى من يوم ما مشيت هيلانه لا غنم جبلت عندنا ولا حلبت حدانا . راحت للمعاز ، قالت له : يا عم يا معاز ماعندكش بق لبن للرضيع ده ؟ قال لها : ياستى من يوم ما مشيت هيلانه لا معيز جبلت عندنا ولا حلبت حدانا . خدت بعضها وخبطت على بيتهم ، قالت لها : مين ؟ قالت لها : افتحى يا امه ، دانا هيلانه . قالت لها : يا بنتى من يوم ما مشيت هيلانه لاحد بييجينا ولا يخش حدانا . قالت لها : افتحى يا ماما دانا هيلانه . تقول لها : ما قلت لك يا بنتى من يوم ما مشيت هيلانه لاحد بييجينا ولا يخش حدانا ، وبعدين الوليه سمعت صوت هيلانه . . الوليه قايمه تفتح راحت حاجه خابطاها كده فتحت عينيه ، الجاموس كل الى تفوت عليه ينعر ، ماكانش حاجه بتنعر عند بيت أبوها بقى . البلد كلها دريت ، عمامها ظهوروا العمم وظهروا الشيلان ، دقوا الفرح سبع تيام (١) وبعدين كل واحد معزوم عيل معاه ادوله مثـ رسه ، ودوله ادوله حصان ، وده ادوله جاموسه ، وكل المعازيم الى جايه معاها تشوف بلد أبوها ، كله خد حصان ، والى خد فرسه ، والى خد لامؤاخذه خروف ، والى خد جمل ، والى خد بقره ، والى خد جاموسه ، وروحت ياسيدى هيلانه ، وعاشوا فى تبات ونبات ، وخلفوا صبيان وبنات .



(١) خيلانها : أخوالها . سبع تيام : سبعة أيام .



مكتبة الفنون التعبيرية



القومية في موسيقا القرن العشرين

عرض وتحليل : صفوت صبيح

تعتبر النزعة القومية من أهم النزعات الانسانية التي أثرت في الفكر الانساني .
وآثرت الثقافة الانسانية بإبداعات عديدة تسعى الى تأكيد الروح الوطنية ، وتثبيت
دعائم الاستقلال الثقافي للأمم .

ولقد « ظهرت القومية في موسيقا القرن الماضي كرافد من روافد الرومانسية
أثري لغة الموسيقى الغربية ، وواكب حركات التحرر السياسي . فكان وسيلة لتأكيد
الهوية الثقافية لشعوب عاشت على هامش الموسيقى الغربية من قبل » .

ويأتى كتاب د . سمحة الخولي « القومية في موسيقا القرن العشرين »
ليوضح أثر هذا الاتجاه في تجديد حركة الموسيقى بدفعات من الحيوية ، وكشف منابع
ومصادر جديدة للإبداع الفني الموسيقي تستمد طاقاتها من التراث القومي والشعبي
لكثير من الأمم ، وتتلاقى في اتجاهات عديدة ، من خلال العملية العلمية الفنية
في الإبداع الموسيقي ، لتتألف معا في إنتاج رؤية إبداعية موسيقية جديدة ، تحقق
التواصل الثقافي بين الشعوب من خلال رؤية محدثة لمفهوم «التقاليد» و «التراث» .

وكتاب « القومية في موسيقا القرن العشرين »
يلقي الضوء على جوانب من تلك النزعة القومية
في بعض بلدان أوروبا وأمريكا ، وأمريكا اللاتينية
والمنطقة العربية . فتكشف هذه الأضواء عن أهم
الموسيقيين وأسساليهم في التعبير عن دواتهم
القومية ، وتوظيف الفولكلور الموسيقي لبلادهم
في إبداعات فنية تجمع بين الأصالة والحداثة معا ،
مستلهمين في ذلك تراثهم الموسيقي في إطار من
التجديد الفني ، أسلوبا وتناولا .

وتعرض الأستاذة الدكتورة سمحة الخولي أهم
هذه الاتجاهات والأعمال الموسيقية ، مع ترجمان
مرجزة لحياة هؤلاء الموسيقيين ، موضحة مصادر

و « في قرننا الحاضر أثارت الحروب ، وما تبعها
من تقسيم وتعديل للحدود ، وبانتشار أفكار
الحرية والديمقراطية ، موجات أوسع من التحرر
السياسي في الغرب ، وهبت شعوب في أفريقيا
 وأمريكا اللاتينية وفي آسيا ، تكافح الاستعمار
والسيطرة الأجنبية ، وفي غمار هذه الحركات
السياسية الشاملة ، شهد العالم بزوغ فنون
جديدة لشعوب وثقافات صغيرة لم يكن لها دور
في الثقافة العالمية من قبل ، وبذلك أسهمت في
إثراء الفكر والفن في العالم ، بإضافات محلية
الجذور ، ولكنها تخطت الحواجز الإقليمية لتخاطب
جمهورا أوسع وأعم » .

وتنظيم الجمعيات والمؤسسات والأكاديميات التي
ترعى موسيقا وثقافة مجتمعاتهم .

« ولكن كيف توصل هؤلاء القومون الى
أساليبهم القومية التي حققت هذه الطفرة الموسيقية
لشعوبهم ولهم ؟ » .

تجيب د . سمحة الخولى عن هذا التساؤل الذى
نطرحه ، فتقول : كان لا بد لهم من الغرض بحنا
عن الجذور ، فاكتشفوا منابعهم فى أحد مصدرين ،
هما : الموسيقى الشعبية أو الفولكلور الموسيقى من
حانب ، والموسيقا الدينية المحلية من جانب آخر .
وكان الوعى بالفولكلور ، أى الفنون الشعبية ،
قد بدأ ينتشر كملح جديد فى الفكر الأوربي ،
ولكن وسائل جمعه ودراسته كانت ما تزال فى
المهد ، ومع ذلك أصاح القوميون السمع لأغاني
الفلاحين ، وامعنوا النظر فى رقصاتهم ، وعنوا
بآدابهم وأقاصيصهم ، ودراسة تقاليدهم المتوارثة
فى تيسار حى من الأفعال والنمو والحفاظ فى
آن واحد . وهذا الذخر الهائل هو الذى ألهم
خطاهم فى البحث عن لهجات موسيقية جديدة
صادقة التعبير عنهم . ومن هذا الجانب استسقى
المؤلفون القوميون ألحانا ذات مقامات تختلف عن
المقامين الكبير والصغير الغربين المستهلكين ،
واكتشفوا آفاقاً من التكثيف النغمى - هارمونيا
وبوليفونيا - تختلف ، بل وتتعارض أحيانا ،
مع اللغة الأكاديمية للموسيقا الأوربية الفنية .

وأدهشتهم الايقاعات الشعبية بموازينها
الأحادية ، وتكويناتهم المركبة والمزدوجة ، ووجدوا
فى آلات موسيقاهم الشعبية ألوانا مميزة من الرنين
الموسيقى تصلح لتطعيم التلوين . وبهذا الكنز
الثمين من المواد الأولية (الخام) انطلقوا فى
تجاربهم ، واستنبطوا ما استطاعوا من الحلول
الهارمونية والبوليفونية لتلائم المقامات الشعبية
(والكنسية) ، وطوعوا البناء الموسيقى (Form)
للامح شعبية غير مألوفة تطويعا شائقا
(ولو بتضحيات) وخرجوا من هذا كله بلهجات
موسيقية أبدعوا بها أعمالا محلية فى جوهرها
وقومية فى روحها وموضوعات أوبراتها وأغانيها ،

ابداعاتهم ونواحي أساليبهم ومنهجهم فى التأليف
الموسيقى ، وكل ذلك فى اطار من الإيجاز البليغ
ورشاقة الأسلوب ووضوح الغرض ، لتتحول
الصفحات بين يدي القارى الى لحن أدبي يتناغم
فيه أسلوب التعريف ، وغاية التثقيف ، ونهج
التعليم . مقدما الكثير من المعلومات عن حركة
الموسيقى العالمية ، تلك التى تهم القارى وتثرى
معارفه ، باعتبار أن الموسيقى تعبير عن ثقافة
المجتمع ، فهى تجمع بين الفن والفلسفة والعلم ،
فى تألف هارمونى يعبر عن فكر الانسان فى مرحلة
من مراحل نمو وتطور هذا الفكر . وتقدم
د . سمحة الخولى جوانب من عملية التطور هذه
بتدقيق فنى يعلى من قيمة الابداع الموسيقى ، بل
ومن قيمة الانسان نفسه على اتساع رقعة المكان
وتتابع الأعوام فى جزء كبير من هذا العالم .

وكتاب « القومية فى موسيقا القرن العشرين »
يضيف الكثير للمتخصصين وغير المتخصصين ،
بما يتضمنه من قائمة هامة بالمراجع الأجنبية تضم
العديد من الدراسات والمراجع التى صدرت حديثا .
وهو يشتمل عن ٣٦٨ صفحة من القطع المتوسط .
وقد صدر عن سلسلة « عالم المعرفة » (العدد
١٦٢ - يونيو ١٩٩٢ م) متضمنا خمسة فصول ،
يختص كل فصل منها بقطاع جغرافى محدد ، وكل
قطاع يتميز بخصائص ثقافة معينة ، وينقسم
- فى نفس الوقت - الى قطاعات مكانية أصغر ،
وبخاصة حينما تتباين مصادر الثقافة ، وتتنوع
الاتجاهات المرتبطة بمصادر الابداع القومى فى
الموسيقا .

وحينما نعرض ما تضمنه هذا الكتاب ، سوف
نتبين مدى الدقة فيما احتوته مادته من معلومات ،
ومدى الجهد الذى بذلته د . سمحة الخولى فى
تجميع وتقديم هذه المادة فى نسج فنى يجمع بين
الرؤية التاريخية والتحليل الفنى ، موضحة
بحيوية أدبية ما قام به المؤلفون الموسيقيون من
عمليات ثقافية فى بناء الشخصية القومية
لشعوبهم ، والنهوض بفكر ووجدان هذه الشعوب ،
من خلال مؤلفاتهم الموسيقية وجهودهم الفنية

ولكنها غريبة فى أساليبها بحيث يستطيع المستمع فى أى مكان أن يستمتع بها ويتعرف على مصدرها .

بعد هذه المقدمة يعرض لنا الكتاب فى الفصل الأول أصداء الموسيقى الشعبية فى اسبانيا وبريطانيا واسكاندينافيا . وما احتوته موسيقا اسبانيا من الحان ومقامات وإيقاعات وآلات موسيقية من الشرق ، حملها العرب معهم الى الأندلس - وعلى رأسهم زرياب . وكيف احتفظت الآلات الموسيقية العربية بأسمائها العربية فى اللغة الأسبانية . كما تضمن هذا الفصل تعريفا بعدد من الموسيقيين الأسبان ، مثل : مانويل دى فاليا (١٨٧٦ - ١٩٤٦) ومؤلفاته وأسلوبه وأهم أعماله . وكذلك ارنستو هالفتر تلميذ فاليا ، واسكار اسبلا ، والى غير ذلك من مؤلفين قوميين وغيرهم ممن استلهموا طبيعة اسبانيا وتاريخها . ثم تناول الكتاب بريطانيا ، وكيف أن مصطلح « فولكلور » نشأ فى إنجلترا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر (١٨٤٦) ، وعرض الكتاب لأهم أعمال رالف فون وليامز (١٨٧٢ - ١٩٥٨) وأسلوبه فى التأليف وأهم مؤلفاته ، وكذلك جوستاف هولست (١٨٧٤ - ١٩٣٤) وديجانين برتين (١٩١٣ - ١٩٧٦) وغيرهم من المؤلفين الموسيقيين البريطانيين .

ثم تختتم المؤلفه الفصل الأول من الكتاب بالحديث عن اسكاندينافيا وأهم المؤلفين الموسيقيين القوميين ، وكيف أنه من النادر أن يسلم الضوء فى عالم الموسيقى على أقصى شمال أوروبا . وقدمت الدكتورة سمحة تعريفا بأهم مؤلفى الموسيقا الاسكاندينافيين . كما تناولت بتوسع أكبر حياة وأعمال الموسيقار الفنلندى جان سييلوس (١٨٦٥ - ١٩٥٧) ، وبخاصة قصائمه السيمفونية المستوحاة من الملحمة الفنلندية الشهيرة (كاليغالا) .

ثم ، فى الفصل الثانى من الكتاب ، تناولت المؤلفه أواسط أوروبا والبلقان . فأفردت للمجر مجالا رحبا ، نظرا للدور الكبير الذى قامت به المجر فى الحركة القومية فى موسيقا القرن العشرين ، علاوة على تميز المجر ثقافيا ولغويا ، حيث أنها لا تندرج ضمن مجموعة اللغات السلافية . « كما تميزت المجر بالموسيقا والشعر . وقد كانت موسيقاها مصدر الهام لأعمال موسيقية عديدة كتبها مؤلفون من جنسيات أخرى ، وهى فى هذا تشبه اسبانيا فى اجتذاب موسيقاهم لاهتمام أوربي أوسع » .

وفى القرن العشرين قفزت المجر فجأة لمكان الصدارة ، وبلغ تقدمها الموسيقى مستوى جعل منها كعبة لمعلمى التربية الموسيقية وللباحثين فى علم موسيقات الشعوب (الانثروموزيكولوجيا) . كما احتلت مكانا مرموقا فى الابداع الموسيقى المعاصر بفضل اثنين من أبنائها ، هما : بيلا بارتوك ، وسلطان كوداي ، اللذين أسعيا العالم صوت المجر القومى الحقيقى بمؤلفاتهما المستلهمة من الموسيقا الشعبية ، والتى تقبها عنها وجمعها من أعماق الريف .

و « بيلا بارتوك » (١٨٨١ - ١٩٤٥) من العبقریات الكبيرة فى موسيقا القرن العشرين . وقد قدمت د . سمحة تعريفا وافيا بجهود بارتوك فى الموسيقا المجرية وفى علوم الموسيقا . فهو باحث ومؤلف موسيقى . . ومن المعروف أن بارتوك وضع مشروعا لجمع وتسجيل الموسيقى الشعبية فى مصر ، قدمه الى مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد فى القاهرة خلال أبريل ١٩٣٢ م .

ولا شك أن بارتوك جدير بهذا الكم من الصفحات الذى أفردته الكاتبة لترجمة حياته ومرآحل تكوينه وأسلوبه وأعماله (٦٢ - ٩٢) . كما أن سلطان كوداي جدير أيضا بأن تفرد له

المؤلفة عشر صفحات من كتابها (٩٢ - ١٠٢) ، وهو كم يفوق غيره ، لأن كوداي من الشخصيات المتفردة في موسيقا هذا القرن . فهو لم يكتسب مكانته الدولية بابداعه كمؤلف قسومى مجرى فحسب ، بل بجهوده المتصلة فى البحث فى الفولكلور ، وبكفاحه المشهود لنشر الثقافة الموسيقية بين الأطفال والشباب ، و « بطريقته » الشهيرة فى التربية الموسيقية .

و « كوداي » هو رفيق كفاح « بارتوك » فى كشف النقاب عن الوجه الموسيقى الأصيل للمجر . كما تناولت د . سمحة الخولى ، بايجاز شديد ، المجر بعد بارتوك وكوداي ، ودور الفنانين الموسيقيين فى المجر ، سواء من أتباع بارتوك أو كوداي ، أم من غيرهم ممن حرصوا على التحرر من التوجه القومى والاتجاه الى « الاغتراف من منابع الموسيقى الحديثة بكل تجاربها ومشاكلها » .

بعد الحديث عن المجر تناول الكتاب **رومانيا** ، وبخاصة **جورج انسكو** (١٨٨١ - ١٩٥٥) أبرز شخصية موسيقية أنجبتها **رومانيا** حتى الآن . وعرضت المؤلفة ترجمة حياته وأهم ابداعاته ، ثم تناولت موسيقا **يوجوسلافيا** وأبرز الشخصيات الموسيقية المعاصرة فيها ، وبخاصة **ميلكو كيلمين** المولود فى كرواتيا ١٩٢٤ . ثم عرضت ، فى ايجاز شديد أيضا ، للموسيقا فى اليونان . **فاليونان** ككل الشعوب الصغيرة انطلقت فيها شرارة الوعى القومى ورغبة تأكيد الذات .

كما تناولت القومية فى موسيقا بولندا ، التى عبر عنها أجمل تعبير الموسيقار العظيم **شوبان** ، الذى سلب الأضواء على رقصاتها الشعبية ، واستخلص منها ملامح ايقاعية وهارمونية مميزة . وتناول الكتاب حياة وأعمال **شيمانوفسكى** (١٨٨٢ - ١٩٢٧) الذى يمثل الجيل الانتقالى بين شوبان ومدارس بولندا التجريبية ومؤلفيها

المعاصرين التقدميين . وبنفس الايجاز ، ولكن بتوسع أكثر ، عرضت المؤلفة الحركة الموسيقية فى **تشيكوسلوفاكيا** ، وبخاصة جهود **لايوس ياناتشيك** (١٨٥٤ - ١٩٢٨) ، ثم تناولت حياة **بوهوسلاف مارتينو** (١٨٩٠ - ١٩٥٩) ومؤلفاته وأسلوبه وفى الواقع أن بولندا وتشيكوسلوفاكيا لعبا دورا هاما فى الموسيقا السلافية بعامة ، واستلهم الموسيقى الشعبية فى أعمال الموسيقيين المحدثين . كما قدمت بولندا مجموعة من الموسيقيين المحدثين الذين استلهموا موسيقاهم الشعبية فى أعمالهم الفنية المحدثه وبأساليب جديدة . وقد يكون الايجاز الشديد الذى شملهما ، وشمل غيرهما من بلدان أوروبا الشرقية ، فى هذا الكتاب يرجع الى أن معظم ما كتب عن الموسيقا فى بلاد أوروبا الشرقية كتب باللغات المحلية ، سواء فى رومانيا أو بولندا أو تشيكوسلوفاكيا ، مما جعل من الصعوبة التعرف بتفاصيل أوفى على الاتجاهات القومية فى الموسيقا المعاصرة لهذه الشعوب .

★★★

اما الفصل الثالث من الكتاب ، فقد خصصته المؤلفة لروسيا والاتحاد السوفيتى ، وأوضحت فيه كيف كان القرن التاسع عشر هو العصر الذهبى للموسيقا الروسية . وفى هذا العصر الذهبى أنجبت روسيا مجموعة من أعظم مؤلفيها . . . وقد ساد الحياة الموسيقية فى روسيا فى القرن التاسع عشر تياران موسيقيان متميزان ، أولهما تيار الموسيقى الأوربية - مع غلبة للتأثيرات الفرنسية والإيطالية - وهو التيار الذى بلغ مستوى بارزا من الاتقان . وأصبح جزءا من حياة الطبقات المثقفة فى روسيا . أما التيار الآخر فهو تيار موسيقا « العامة » القائم على الموسيقا الفولكلورية السلافية من جانب ، وموسيقا الكنيسة الروسية الأرثوذكسية من جانب

آخر . وظل كل منهما يعيش بمعزل عن الآخر ،
ولأول مرة فى تاريخ روسيا تقارب هذان التياران
وتفاعلا فى القرن الماضى على أيدي رواد الموسيقى
« القومية » الذين اشتهروا باسم « الحفنة القومية »
أو « الخمسة الكبار » . وبهذين الجناحين :

القومى والعالمى ، غزت روسيا عالم الموسيقى
الأوربية وثبتت أقدامها فيه برسوخ ، وكان هذا
هو انجازها الموسيقى العظيم الذى أقبلت به على
مشارف القرن العشرين . ولا شك أن أبرز انجاز
حققه السوفييت ، هو أن الموسيقى أصبحت عندهم
حقيقة فى حياة الانسان العادى .

وبعد الحديث عن خاتشسو توريان ، تناول
الكتاب القومية فى موسيقى آذربيجان ، وبخاصة
أن آذربيجان نموذج خصب « للقومية » النابعة من
تراث شرقى يرتبط بموسيقانا بوشائج مشتركة .
وقد قدمت د . سمحة تعريفا بثلاثة من مؤلفيها
يمثلون فلسفات فنية متباينة ومتكاملة فى الوقت
نفسه ، هم : « عزيز جاد بييكوف » (١٨٨٥ -
١٩٤٨) ، ويعتبر مؤسس الموسيقى الآذربيجانية ،
و « فكرت آميروف » (١٩٢٢ -) ، وهو
مؤلف قومى آخر تبلور أسلوبه فى رحابالموسيقى
الشعبية ، وقد كتب كونشرتو للبيانو - بالتعاون
مع « نظروف » - أقامه على الحان عربية ومصرية
(بعضها لمحمد عبد الوهاب) . والمؤلف الثالث
هو : « ادوارد ميرزويان » (١٩٢١ -) ،
وهو مؤلف أرمنى من الجيل التالى لـ « خاتشسو
توريان » .

وقد كتبت الدكتوراة سمحة هذا الفصل من
كتابها قبل التطورات البعيدة المدى التى شهدتها
المجتمع السوفييتى فى عام ١٩٩٠ ومستهل
١٩٩١ . كما أوضحت كيف حافظ الاتحاد
السوفييتى على التراث الشعبى للجنسيات
المتعددة ، علاوة على تشجيع جنسيات الأقلية غير
السلافية على التعبير عن ذاتها موسيقيا بتطوير
تراثها الشعبى ، وذلك فى اطار ثقافى وموسيقى
شامل ، قادر على احتواء كل الثقافات واللهجات
المتعددة التى تزخر بها البلاد .

ثم اختتمت هذا الفصل عن الاتحاد السوفييتى
بتقديم تعريف وتحليل بالمؤلف « ديمترى
كابلانسكى » (١٩٠٤ - ١٩٨٧) أحد كبار المؤلفين
السوفييت المعاصرين .

كما حرصت الدولة على تشجيع وتطوير
التعليم الموسيقى ، بل « ان تفوق التعليم الموسيقى
فى الاتحاد السوفييتى أمر يجمع عليه العالم
كله . . . وتنال المواهب الموسيقية لدى الطفل
عناية مركزة . . . »

اما الفصل الرابع من الكتاب فقد خصصته
الكاتبة للولايات المتحدة الأمريكية وأمريكا
اللاتينية . وتثير د . سمحة فى هذا الفصل من
كتابها الهام تساؤلات عديدة عن الموسيقى فى
الولايات المتحدة الأمريكية ، وبخاصة « وأن
الموسيقى كانت أبدا نموا من الأدب والشعر والفن
التشكيلى » . فقيام حياة موسيقية « متكاملة ،
بالنمط الأوروبى ، يتطلب بناء فريقيا مركبا ، وهو
ما لم تتوافر أركانه الا فى القرن التاسع عشر » .
« والحقيقة التى لا شك فيها أن الشعب الأمريكى
فى جوهره امتداد لأوروبا . . . »

كما تناولت د . سمحة الخولى حركات التغيير
والتطور والتنمية الموسيقية ، وكيف حفلت الحياة
الموسيقية الروسية فى مستهل القرن بعدد وافر
من مشاهير المؤلفين ، وقدمت ترجمة وتعريفا بحياة
وأهم أعمال عدد منهم . وافردت للموسيقار
ايغور سترافنسكى (١٨٨٢ - ١٩٧١) مجالا
أكبر من غيره ، حيث « ينفرد سترافنسكى بمكانة
رفيعة بين مؤلفى القرن العشرين ، ليس فى موطنه
روسيا وحدها ، بل فى العالم كله . وهى مكانة
تكاد تقترب من مكانة بهوفن وفاجنر » .

كما تناولت الدراسة الموسيقى القومية الجديدة
فى روسيا السوفيتية ، والتراث والمعاصرة فى
الموسيقى السوفيتية . وقدمت تحليلا لموسيقا
آرام خاتشسو توريان (١٩٠٣ - ١٩٨٧) . وتقول
د . سمحة : « ليس خاتشسو توريان أعظم وأهم

فى أمريكا والموسيقا الأمريكية على السواء ، أكثر ثراء وتنوعا من كل ما تصوره أبدؤه فى القرن الماضى . . .

وبعد عرض ما تم فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وما قد تحمله الأيام من تقييم للفورة الموسيقية الأمريكية ، تناول الكتاب **الحركات القومية فى أمريكا اللاتينية** وكيف تضافرت عوامل ثلاثة على ازدهار القومية فى أمريكا اللاتينية ، « أولها : خصوبة وتنوع موسيقاتها الشعبية الدارجة ، وثانيها وجود أجيال من المؤلفين الموهوبين والملتزمين ، ممن أقبلوا على هذه الموسيقات بحماس وطنى وفنى ليلتمسوا فيها منابع الهامهم ، وتعرف أغلبهم عليها من مصادرها الأصلية وفى بيئاتها الطبيعية ، وثالثها قيام أجهزة الأداء الموسيقى ، كالأوركسترا وفرق الباليه والأوبرا ، فى إطار حكومات رعتها وحرصت على تشجيع الموسيقا القومية ونشرها محليا ودوليا فى كل الحالات . . . »

وقد شهد القرن العشرين اتجاها قويا بين مؤلفى أمريكا اللاتينية للتحرر من سيطرة الفكر الموسيقى الأوروبى ، وشجعتهم حكوماتهم على ذلك فى إطار سياسة تسعى لتأكيد الملامح الثقافية ، ولشحن الموسيقا القومية الجديدة بلامح صادقة التعبير عن العناصر الهندية أو الزنجية (أو المهجنة) ، ولكن دون أن تفقد فى الوقت ذاته اتصالها المنفتح (من بعيد) على اتجاهات التأليف الغربية الحديثة .

ونالت البرازيل اعترافا دوليا بموسيقاها القومية التى أبدعتها مجموعة من المؤلفين ، المعهم وأشهرهم « **هاتير فيلالوبوس** » (١٨٨٧ - ١٩٥٩) . وهو أشهر مؤلفى أمريكا اللاتينية عالميا ، وأوسعهم خيالا ، وأشدهم ابتكارا ، وأغزرها انتاجا ، اذ كتب قرابة ألف عمل موسيقى . وقد تناول الكتاب بايضاح وإيجاز حياة وأعمال وأسلوب هذا المؤلف البرازيلى العظيم .

كما أن أمريكا بتكوينها الخاص - ليس لها موسيقا « شعبية » بالمعنى المعروف عليه ، لكى تقيم على أساسها فنا موسيقيا قوميا . ومع القرن العشرين بدأت « حركة قومية » أنتجت موسيقا ذات مداف أمريكى خاص مستمد من أحد مصادرها الثلاثة الرئيسية ، وهى : موسيقى الهنود الحمر ، والموسيقا الأفرو أمريكية ، وتقاليده المرسىقى البريطانية الثلاثية . وقد تناول الكتاب هذه الاتجاهات الثلاثة ، ودور موسيقا « الجز » فى إعطاء طابعا خاصا للموسيقا فى أمريكا .

كما عرض الكتاب لأعمال « **جورج جيرشوين** » (١٨٩٨ - ١٩٣٧) ، و **تشارلز ايفز** (١٨٧٤ - ١٩٥١) . و « **آيفز** ليس من كبار المجددين فحسب ، بل هو أول من ارتد طرقا مجهولة وعرة نحو موسيقا أمريكية حقة . »

كما أن هـ . **كوبلاند** (١٩٠٠ - ١٩٩١) يعد أعظم مؤلفى أمريكا ، بفضل دوره القيادى والمتشعب فى خلق موسيقا أمريكية ذات جذور محلية تبلى آفاقا عالمية . وهو يكتب حول هذا فىقول : « لابد من توافر عناصر ثلاثة لابتداع موسيقى محلية الجذور عالمية المستوى ، أهمها : انتماء المؤلف لشعب له ملامح متميزة ، وتوافر قدر من الحس الثقافى الموسيقى لديه ، يعتمد على معين يضم الموسيقا الشعبية والدارجة ، وثالثها توافر البناء القومى للأنشطة الموسيقية (أجهزة الموسيقا المنفذة ، وأن يخدم هذا البناء المؤلف المحلى ولو جزئيا على الأقل . . . »

كما تناول الكتاب حياة وأعمال « **روى هاريس** » (١٨٩٨ - ١٩٧٩) و « **وليام جرانت ستيل** » (١٨٩٥ - ١٩٧٨) و « **هنرى كاويل** » (١٨٩٧ - ١٩٦٥) ، وهو أحد المتجهين الى الشرق ، وصاحب عقلية نهمة فى بحثها عن عوالم صوتية جديدة .

وهكذا - كما تقول د . سمحة الحولى : أصبح العالم الجديد يضج اليوم بتيارات واتجاهات وتجارب موسيقية ، بعضها « تقليدى » يدور فى فلك الموسيقا الأوروبية المتوارثة ، وبعضها « قومى » والبعض الآخر « تجريبى » نقلته أمريكا عن أوربا ، أو ابتكرته وفاقته فيها أحيانا . وأصبحت الموسيقا

أما في المكسيك ، فقد تهتج « كارلوس شافيز »
١٨٩٩ - ١٩٧٨ ، بمكانه مناظرة لـ « فيلا
لوبوس » . وكان شافيز مؤمنا بمبادئ الثورة
المكسيكية ، وقد عبر عنها بمؤلفات ذات طبيعة
جماهيرية دعائية .

كما تعرضت الأرجنتين لنفس الصحوه القومية
التي سرت في أنحاء أمريكا اللاتينية ، وانعكست
موسيقيا لأول مرة في أعمال « ألبرتو وليامز »
(١٨٦٢ - ١٩٥٢) الذي كان له أثر عميق في
توجيه الموسيقى فيها وجهة قومية ، ثم انجبت
الأرجنتين واحدا من ألمع الشخصيات الموسيقية في
أمريكا اللاتينية ، وهو « البرتوجينا ستيرا »
(١٩١٦ - ١٩٨٣) ، وقد اتسمت كل مؤلفات
المرحلة الأولى عند البرتوجينا ستيرا بنزوع قوى
نحو القومية .

وفي شيلي كان « بيدرو آليندى » (١٨٨٥ -
١٩٥٩) من أهم القوميين مع نزوع نحو
الانطباعية . أما المؤلفون الأحدث ، مثل :
« دومنجو دى سانتاكروز » (١٨٩٩ -)
و « خوان أوريجو سالاس » (١٩١٩ -)
وغيرهما ، فقد انتشرت أعمالهما دوليا ، وإن لم
تكن صريحة في طابعها القومى .

وتختتم د . سمحة هذا الفصل بتعليقها على
المدارس القومية الموسيقية لأمريكا اللاتينية بأنها
أثبتت قدرتها على ملاحقه الموسيقى الغربية ، وتجاوز
السبق الزمنى الهائل بينهما بموسيقيا لا تقلد
الغرب ، لأنها نابعة من ثقافات تختلف في جذورها
عن الغرب ، ولكنها تمازج حديث قيم لحضارات
مختلفة ، ولدت موسيقيا جديدة أكدت حيوية
القومية ومكانها بين التيارات الموسيقية المعاصرة .

أما الفصل الخامس والأخير من الكتاب ، فقد
أفردته المؤلف لأصداء القومية في الشرق . وهو
فصل موجز ، أمل أن يكون مدخلا - في المستقبل -
لدراسة موسعة تكشف عن الأبعاد الفنية
والموسيقية والقومية أيضا في حركة التطور الفنى
في البناء الموسيقى ، وبخاصة ما واجهه الشرق -

العربى منه بوجه خاص - من تداخل ثقافى ،
وصراع عسكرى وفكرى وعقائدى مع الغرب .

« ففى العصر الذى حشدت فيه شعوب الشرق
كل قواها للتخلص من الاستعمار والاستغلال
الغربى ، ووجهت بتقديم حضارة الغرب علميا
وتكنولوجيا بما فرض عليها أن تسارع كغيرها
للأخذ بأسبابه ، ومحاولة اللحاق بتطورات التصنيع
والتحديث . وهكذا تصاعدت حدة المواجهة بين
الشرق والغرب ، وتعمقت المواقف والعلاقات بينهما
تقييدا أدى لتدخل خطر فى مسلمات الشرق » .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نجد أن بعض
المؤلفين الغربيين ، فى غمار بحثهم المثير عن مصادر
جديدة للرنين الموسيقى ، اتجه نحو الشرق
وموسيقاته

وقد تناولت المؤلفة أيضا هذا الصراع الثقافى ،
وما يرتبط بالتراث الموسيقى وخصائصه المتميزة ،
وما يضمه التراث العربى الموسيقى من عناصر
فارسية وتركية ، وما يعتمد عليه هذا التراث من
لحن وإيقاع .

« كما أدى الانبهار بموسيقا الغرب ، وعقدة
الشعور بالنقص ، لموجة من التنكر للتراث عند
بعض شعوب الشرق ، ثم جاء رد الفعل المتوقع
فظهرت موجة مضادة تنادى بالحفظ على التراث
التقليدى والشعبى والعودة إليهما ، ليس كركن
من أركان الهوية الثقافية فحسب ، بل كأساس
لاغنى عنه لآى تجديد أو تطوير موسيقى » .

وهذه الموجة المضادة هى التى أدت فى مصر ،
مثلا ، لانشاء « مركز الغنون الشعبية » فى أواخر
الخمسينيات ، ثم « فرقة الموسيقى العربية » فى
أواخر الستينيات . وقد جاءت هذه الفرقة
ومثيلاتها لتسد فراغا ، ولتستكمل بناء الحياة
الموسيقية . . . ولكن تشهد الساحة الموسيقية
الشرقية فى هذا القرن - تحت شعار التجديد -
تيارات هوجاء من « انتزيب » السطحي الذى أهدر
كثيرا من أقيم عناصر التراث ومن مقاماته ، مفضلا
عليها السلمين : الكبير والصغير ، المستهلكين فى
نظر الغرب نفسه . . . وفى غمار التيارات العنيفة
أخذت مدارس التأليف الموسيقى القومى فى
الشرق تتحسس طريقها نحو تطوير عضوى

رشيد ، يستلهم من جوهر التراث مادة لموسيقا تستخدم أساليب غربية فنية جادة للتوصل للتعبير المبكر عن مضامين شرقية متطورة .

واذا كنا عادة نجد موجات اليقظة القومية الثقافية لحركات التحرر السياسى والنهوض الاجتماعى، فاننا فى تركيا بصدد وضع يكاد يكون معكوسا - كما نقول د - سمحه - فالتحديث والعلمانية قد اتحدا على يدي أتاتورك اتجاها مطلقا نحو تبنى حضارة الغرب ، ومحدولة لقطع الجسور التاريخية ...

غير أن هذه الأوضاع التعسفية التى فرضها أتاتورك خفت حدتها وعادت البلاد لوضع شبه طبيعى منذ السبعينيات ، واستعدت المؤسسات الاسلامية مكانها فى حياة تركيا ، واستأنفت الطرق الصوفية بعض نشاطها بما فى ذلك النشاط الموسيقى، وكذلك عاد للموسيقا التركية التقليدية بعض ثقلها فى الحياة الموسيقية .

وبنفس النهج الذى سارت عليه د - سمحة فى كتابها ، بعد أن عرفت بالواقع القافى والسياسى والاجتماعى الذى يحيط بالحياة الموسيقية ، قدمت نماذج من أشهر الموسيقيين ، فقدت أحمد عدنان سايجون (١٩٠٧ - ١٩٩٢) الذى يعد من أكبر شخصيات الموسيقا التركية القومية ، بل وفى منطقة الشرق ، وله مكانته فى أمريكا وأوربا . فهو من أوسع مؤلفى الموسيقا القومية التركية نشاطا وانتاجا ، ومن أكثرهم رسوخا وتقننا فى تحقيق الانسجام بين عناصر التراث التركى التقليدى - الدينى والشعبى - وبين فنون التأليف الغربية ، وهو كذلك أستاذ وقائد أوركسترا وباحث فى الفولكلور الموسيقى ، وله دراساته المنشورة فيه ، ومنها كتابه الصادر فى السبعينيات عن بحوث بارتوك فى الموسيقا الشعبية التركية . كما زار القاهرة بدعوة من وزارة الثقافة المصرية فى السبعينيات ، حيث قاد حفلا من مؤلفاته الأوركسترالية والغنائية .

كما يعتبر جمال رشيد راى (١٩٠٤ -) أول مؤلف قومى تركى فى نظر مواطنيه . ويعتبر ن . كاظم أكسيس (١٩٠٨ -) من المؤلفين

الذين يتميز أسلوبهم بغلبة العناصر المستمدة من الموسيقا التركية التقليدية فى أعمالهم .

هذا وينتمى علوى جمال أركين (١٩٠٦ -

(وحسن فريد النار (١٩٠٦ -)

لنفس هذا الجيل . وقد امتدت حركة التأليف المعاصر على أسس غربية فى تركيا لأجيال أخرى من المؤلفين ، ولا زال النزوع القومى مميزا لمؤلفات أغلبهم ، وهو مستلهم اما من التراث الفولكلورى أو التقليدى أو الدينى ، ولا زالت الموضوعات التركية التاريخية والمعاصرة تشغل حيزا مرموقا فى أغلب مؤلفاتهم ، .

وعن قصة الموسيقا فى لبنان فى هذا العصر ، فهى قصة تفاعل واخذ وعطاء متفتح على الموسيقا الغربية ، جعل من بيروت - بجانب القاهرة - مركزا مفضلا لكبار الموسيقيين الزائرين من أنحاء العالم ، وهو ما انعكس على الحياة الموسيقية منذ مطلع القرن ، وصبغها بصبغة عالمية ، مهدت لنشأة حركة موسيقية قومية التوجه ، طرحت حلولا وقدمت محاولات هامة للتوفيق بين الموسيقا اللبنانية الشعبية والعربية ، وبين صنعة الموسيقا الغربية .

وأوضحت د - سمحة الخولى دور العديد من الموسيقيين اللبنانيين ، وبخاصة « وديع صبرا » أول رواد الموسيقا القومية فى لبنان ، وإلى غير ذلك من المؤلفين اللبنانيين ، مثل : عبد الغنى شعبان ، والأخوان عاصى ومنصور . رحباني . . . وتوفيق الباشا ، وهو يعتبر من أفضل الممثلين للقاء الصحى بين الحضارتين الشرقية والغربية فى لبنان بفضل موقفه المتوازن منهما .

ثم تتناول د - سمحة دور مصر التى تتميز - عن تركيا مثلا - بنمو حركتها التحررية القومية نموا طبيعيا نبع من داخل المجتمع ، ظهرت بوادره منذ القرن السابق فى دعوة الاستقلال التى قادها مصطفى كامل ومحمد فريد ، وكيف كان أول لقاء فى عصر محمد على مرتبطا بإنشاء مدرسة للموسيقىات العسكرية ، كجزء من خطته لتكوين جيش مصرى حديث ، ثم دور الخديوى اسماعيل وبناء دار الأوبرا . . الى غير ذلك من نشاطات .

الموسيقا الفنية المتطورة فى العالم العربى اليوم . وهو امر يحتاج الى دراسات وافية تكشف عن الاتجاهات الفنية التى تسود حاليا حركة الموسيقا القومية العربية ، سواء فى دول المغرب العربى أو دول الخليج ، وبخاصة أن الكثير منهم درس فى أوروبا ، وفى الكونسيرفاتوار فى السهره . وكم أرجو أن تتاح الفرصة للدكتورة سمحة بتقييم نقدى لأعمال الموسيقيين القوميين الجدد فى البلاد العربية بنظرها الموضوعى ودقتها النقدية ، وأن يتوفر لها الوقت والجهد لوضع تخطيط شامل للحركة الموسيقية على الصعيد العربى ، ولو فى لقاء علمى فنى متميز ، مثلما تم ذلك بالنسبة للموسيقى العربية فى المؤتمر الثانى للموسيقى العربية ، الذى عقد بالملكة المغربية فى فاس - أبريل ١٩٦٩ - وفى القاهرة - ديسمبر من نفس العام . فما أحوجنا الى توثيق اتجاهات الثقافة العربية بعامة ، فى عصرنا الحالى ، والموسيقا بصفة خاصة .

والدراسة التى قدمتها د. سمحة « القومية فى موسيقا القرن العشرين » أرجو أن تكون مدخلا لدراسات أخرى تكشف لنا عن جوانب هذا الاتجاه فى بلدان أخرى ، وتعرفنا بالعديد من الموسيقيين القوميين على الساحة الدولية ، وبخاصة فى آسيا وأفريقيا . والجهد المبذول فى هذه الدراسة هو جهد بلا شك مشكور ، وهو جهد غير يسير . فالكتاب ليس كتابا ثقافيا فحسب ، بل هو أيضا يحمل الجانب التعليمى بين جرائحه . وهو إضافة أخرى للمكتبة العربية تضيفها د. سمحة الى جهودها العلمية والتعليمية العديدة ، وتأكيد آخر لأهمية الوعي بالموسيقى الشعبية فى تأكيد الشخصية الوطنية وتحقيق التواصل الثقافى بين الأجيال ، وفتح باحات عديدة وجديدة أمام الفنانين المحدثين يعبرون من خلالها عن وعيهم الوطنى ومعرفتهم بالقيم الجمالية فى ابداعات شعبهم ، التى تحمل موروثة حضارية ورؤية انسانية تؤكد قدرة مجتمعهم على مراصلة العطاء الحضارى الثرى .

وقد أسفر اللقاء مع الحضارة الغربية عن مولد فنون جديدة لم تعرفها البلاد فى الاطار الموروث لحياتها الثقافية . وفى حديثها عن سيد درويش تقول د. سمحة : « سيد درويش مثل أعلى لما يمكن أن نسميه « الملحن القومى » ، ولا نقول المؤلف ، لأن مفهوم التأليف الموسيقى لا ينطبق عليه ، ولكن هذا لا يقلل بأى حال من دوره الرائد فى تمهيد الطريق لموسيقا مصرية متطورة ، نابعة عن وعى متزايد بالهوية المصرية واستجابة لأحداث المجتمع وتحولاته .

وبعد ذلك عرض الكتاب لدور الاذاعة فى الثقافة المصرية وحركة الشعر والتأليف الموسيقى القومى . ثم الفنون وثورة ١٩٥٢ ، ثم قدمت ترجمة لحياة عدد من رواد التأليف الموسيقى القومى ، وعرضا لأعمالهم ، مثل : يوسف جريس (١٨٨٩ - ١٩٦١) وحسن رشيد (١٨٩٦ - ١٩٦٩) وأبو بكر خيرت (١٩١٠ - ١٩٦٣) « الذى يعد من ألمع أعضاء جيل الرواد من المؤلفين القوميين فى مصر ، وأهمهم دورا فى حياتها الموسيقية » .

ثم تناولت مجموعة المؤلفين الذين يمثلون الجيل الثانى والثالث ، ممن يقدمون صورة متكاملة للموسيقا القومية فى مصر منذ منتصف القرن ، مثل : عزيز الشوان (١٩١٦ -) ، عطية شرارة (١٩٢٢ -) ، رفعت جرائسه (١٩٢٤ -) جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ - ١٩٨٨) ، عواطف عبد الكريم (١٩٣١ -) ، حلم الضبع (١٩٢١ -) وهو مؤلف مصرى فى العالم الجديد . وتثير د. سمحة تساؤلا هاما ، هو : هل القومية جغرافية أم روحية ؟!

ثم بعد ذلك تناولت د. سمحة الجيل الثالث من المؤلفين ، مثل : جمال سلامة ، أحمد الصعيدى ، راجح داؤد ، مونا غنيم ، نادر عباس ، محمد عبد الوهاب عبد الفتاح ، شريف محى الدين ، علاء مصطفى ، خالد شكرى ، وغيرهم ممن تخرجوا فى الكونسيرفاتوار بالقاهرة . ثم تناولت



جولة الفنون الشعبية



أبراج الحمام

أصل بـسيون عطية

تعتبر أبراج الحمام أقدم ما عرفه الانسان من مساكن التربية ، وقد تناقل مربو الحمام تربيته فى الأبراج جيلا بعد جيل .
ولقد برع كثير من الناس فى بناء أبراج الحمام واخذوا يقيمونها على هيئة اشكال هندسية جميلة . فمنها ما يبنى على هيئة مخروطية ، ومنها ما يبنى على هيئة قباب مستديرة ، ومنها ما يبنى على هيئة حجرات تزينها فتحات التهوية التى تعمل على اشكال مختلفة تعطى الأبراج منظرا جميلا .

المعتبر قانونا أنه من الطيور المفيدة للزراعة والمحرم صيدها .

أشهر أبراج الحمام فى القطر المصرى :

توجد أبراج مشيدة فى جهات مختلفة من القطر المصرى تختلف فى الحجم والشكل ، أشهرها : - أبراج دنشواى بالمنوفية - وأبراج الجفدون (ملك بشرى بك حنا) وهى مشيدة على مساحة ربع فدان ، وقد قدر ما بها من حمام برى بنحو ٦٠ ألف زوج . وأبراج ناحية القصر والصياد بنجع حمادى (ملك سمو الأمير يوسف كمال) وهى أكبر الأبراج فى القطر المصرى ويقدر ما بها من حمام بمائة ألف زوج .

لماذا تبنى أبراج الحمام ؟ . . . وظيفه الأبراج :-

تبنى أبراج الحمام لأكثر من هدف ، فالبعض يسمى لبنائها بأشكال جميلة كأداة لتزيين البيوت من الخارج فقط ، والبعض الآخر يسعى لبنائها بهدف تربية الحمام البرى وليس الزينة . وهناك فئة ثالثة تحاول عند بنائها للأبراج الجمع بين هذين الهدفين « الزينة وتربية الحمام » .

ولكن فى الغالب تبنى الأبراج بهدف تربية الحمام والحصول على فراخه (الزغاليل) للغذاء ، واستعمال زرق الحمام أو الرسمال فى تسميد المزروعات لاحتوائه على عناصر سمادية مفيدة ، ولذا يباع بضمن مرتفع ويشترى زراع المقات والنخل والخضر لتسميدها به ، ويعتبر موردا من موارد الرزق للمشتغلين بتربية الحمام البرى ،

برج المنوفية (برج دنشواى) :

قبل الحديث عن برج المنوفية أو بالتحديد برج دنشواى ، وبإدراك حيدر هذا البرج بالدات ، ينزما استعرف أولا على ما هو دنشواى ؟

دنشواى هى ٠٠ احدى قرى محافظة المنوفية تقع على بعد ليلى مريى ومط من مدينه السهداء ، وعلى بعد حوالى ١١ كيلو مترا من شبين الكوم (العاصمة) ، ويربطها طريق مرصوف بالشهداء وبالتالى ببقية المناطق المحيطة ، وهى تقع على طريق سكة حديد القاهرة - كمر الزيات مرورا بمدينه منوف ، وتربطها بالمحافظة شبكة من سيارات الأتوبيس والاجرة .

برج دنشواى :

اهتمت محافظة المنوفية بهذا البرج اهتماما بالغا يتجلى فى مظاهر عديدة بداية من اخذاه شعارا للمحافظة ، يرسم على اللافتات الارشادية الموجوده بمدخل المحافظة ، ويرسم ايضا على اعلى الكتب الاعلاميه والمجلات الخاصه بالمحافظة كرمز لها ، ولجده هذا الشعار فى شكل مجسم غاية فى الابداع عند مدخل شبين الكوم عاصمه اسوفيه . وليس هذا محسب ، بل حتى المطاعم والاستراحات والمزارات السياحيه والمحال التجاريه بالمحافظة تقتبس اسم البرج لمصبغ على نفسها من اسمه شهرة داخل وخارج المحافظة .

وفى الاعياد القوميه يقدم اهالى محافظة المنوفيه استعراضات فنيه تحكى قصة ثورة اهالى دنشواى فى عيدهم القومى (١٢ يونيو من كل عام) .

أما عن سبب كل هذا الاهتمام ، فهو الحادثة الشهيرة التى عرفت بحادثة دنشواى ، والتى خلدت ذكرى هذه القرية . كما انطلقت منه أول صيحة ضد الاستعمار البريطانى عام ١٩٠٦ . وتستمد أبراج دنشواى شهرتها من هذه الحادثة الشهيرة .

تفاصيل الحادثة :

نتلخص حادثة دنشواى فى أن عددا من الضباط من جيش الاحتلال وبعض الموظفين

البريطانيين كانت لديهم عادة التجول فى بعض القرى والبلاد لصيد الطيور ببيادتهم .

وفى يوم الاثنين ١١ يونيو ١٩٠٦ غادرت كتيبة تتألف من نحو ١٥٠ جنديا بريطانيا القاهرة متوجهة الى الاسكندرية بطريق البر ، وبعد مسيرة يومين وصلت منوف . وكانت الكتيبة برئاسة خمسة من الضباط ، فأبلغ الضباط مأمور المركز برغبتهم فى صيد الحمام ببلدة دنشواى ، وكانت مشهورة بكثرة حمامها .

بدأ الضباط فى اللجوء الى قرية دنشواى ، وانقسموا الى مجموعتين ٠٠ مجموعة منهم وقفت على الطريق الزراعى وقامت باصطياد الحمام من فوق الأشجار المنتعة هناك . وهذه المجموعة نظرا لبعدها عن الحقول والأجران ومنازل الأهالى لم يصيبها أحد بسوء .

أما المجموعة الأخرى فقد سارت من خلال أجران المصح المنتعة حول القرية ليصطادوا ما بها من حمام . وقد حذرهما أحد الشيوخ بالقرية من إطلاق النار خوفا من احتراق الأجران . ولم يعبا الضباط بهذا التحذير ، وأطلق أحدهم النار قاصدا إصابة الحمام فأصاب الطلع ضربة صاحب الجرن (مؤذن القرية) . كما أصابت الجرن فاشتعلت به النيران وسقطت المرأة جريحه تنحبط فى دمانها .

وصباح أحد الموجودين فى تلك اللحظة مستغيثا بالأهالى ، وعام بالهجوم على الضباط الذى أطلق النار وتجادب وإياه البندقيه ، وأقبل أهل القرية من رجال وساء وأطفال ، كعادة أهل القرى المصريه عندما يلبون نداء استغاثة فورا ، هائجين صائحين « الحواجة قتل المرأة وحرق الجرن » ، وأحاطوا بالضباط وحصر بقية الضباط الأجليز لانقاذ زميلهم . واصادف أن وصل فى نفس اللحظة شيخ الخمر ومعه مجموعة من الخفراء لتفريق الجموع وانقاذ الضباط ، فتوهم الضباط أن الخفراء حضروا يريدون بهم شرا ، فأطلقوا الأعيرة السارية فأصابوا شيخ الخفر وأصابوا أيضا اثنين من الموجودين ، فهاج أهل البلدة وبفيرة الخفراء وانهاؤا على الضباط بالطوب والعصى الغليظة وأخذوا من

١٩٠٦ جىء بالمتهمين الى دنشواى وبدأ تنفيذ الأحكام فى منتصف الساعة الثانية بعد الظهر بفضاعة فاقت كل ما يتصوره العقل .

انشاء أبراج الحمام البرى :

تعمل عادة أبراج الحمام البرى من الطين (الملوثة الخضراء المخلوطة بالطين) والعواديس (الزلوع) أو بناء بالطوب الأحمر .

وتنشأ الأبراج على سطوح المنازل مطبة على شوارع أو فضاء أو على حدائق أو مخازن أو خلفها على اشكال مختلفة (سبق الإشارة إليها) ولكن فى الغالب يكون البرج مربع الشكل ، طول كل ضلع فيه من ٤ - ٤٥ متر ، وتوضع فى جدرانها الأربعة قواديس من الفخار (يطلق عليها الفلاحين اسم الزلوع) على شكل صفوف منتظمة متجهة فتحاتها الى داخل البرج .

شكل الزلوع :

أسطوانى الشكل مقفل من أحد طرفيه ومفتوح من الطرف الآخر ، يبلغ طوله ٢٥ سم ، وقطر فتحته ١٥ سم . ومفتوح فى مؤخرته انتفاخا يصلح لأن يكون عشسا مناسباً لا يتدحرج منه البيض كما يحفظ الزغاليل من السقوط .

شكل البرج من الداخل :

يقسم البرج من الداخل بجدارين متعامدين الى أربعة أقسام متساوية ، ويقسم كل قسم فيها الى مستطيلين بواسطة حاجز من الطين يقام على جذع نخلة ممتد بين جدارين متقابلين على ارتفاع متر أو متر ونصف من مستوى البرج وتوضع القواديس كذلك فى الجدارين المتعامدين وفى الحواجز المذكورة بالتبادل ، بمعنى أن كل صف تنبجه فتحاته فى جهة مخالفة للصف الذى فوقه أو تحته .

والبرج المبنى على هيئة حجرة طولها خمسة أمتار وعرضها أربعة أمتار وارتفاعها خمسة أمتار يحتوى على ٧٠٠ - ١٢٠٠ قادوس يسكنها من ٥٠٠ - ٧٠٠ زوج من الحمام ، ويوجد باب صغير على أحد جوانب البرج يبلغ ارتفاعه متراً أو أقل

لحقوا بهم ضرباً وكانت النتيجة إصابة قائد التتية بدمر فى ذراعه وجرح ثلاثة من الضباط البريطانيين ، واحاط بهم حمراء القرية واخذوا منهم أسلحتهم وحجزوهم حتى جاء ملاحظ البوليس وأوصلهم الى المعسكر ، بينما سارع أحد المصابين وهو الكابتن بول ومعه الطبيب البيطرى الانجليزى المرافق للكتيبة بالفرار ، واحدا يعدوان حتى قطعاً ثمانية كيلومترات فى جمارة القيط ، لأن الحادثة كانت فى منتصف فصل الصيف ، فلم يكد الضابط يصل الى باب سوق « سرسنا » حتى سقط من الاعياء ومات بعد ذلك متأثراً بضربة الشمس ، وتركه زميله الطبيب البيطرى وأخذ يعدو حتى وصل الى معسكر الكتيبة بناحية كمشيش .

وما كادت انباء الحادثة تصل الى معسكر الكتيبة حتى سارع بقية الجنود الى مكان الواقعة . وفى الطريق وصلوا الى « سرسنا » فظنوا أنها دنشواى عندما وجدوا ضابطهم ملقى على الأرض ، وراوا أحد الفلاحين ويدعى سيد أحمد سعيد يقدم اليه قدحا من الماء ، فظنوه من الضاربين ، واتجهوا اليه ببنادقهم وأمطروه وخزا وطعنا حتى هشموا رأسه ومات بين أيديهم وذهب دمه هدرا ولم يحاكم أحد من قتلته . وقد عرف هذا القتل « بشهيد سرسنا » ، ورغم ذلك فقد صمم الانجليز على مواصلة الانتقام .

محاكمة دنشواى :

ثارت نائرة جيش الاحتلال من وقوع الحادثة ولم يحاول تبين العوامل الحقيقية التى أدت إليها ، وهى اقتحام الضباط البريطانيين بدون وجه حق لحقوق الأهالى وأجرانهم لصيد الحمام المملوك لهم ، وذهب المستر ميتشيل مستشار وزارة الداخلية الى مكان الحادثة يوم وقوعها وأجرى التحقيق فيها بمنتهى السرعة وأخذ ولاية الأمور يقبضون على الأهالى جزافا .

وقد أصدرت المحكمة أحكاما بالاعدام شنقا وبالإشغال المؤبدة وبالسجن والجلد ، مع تكليف مدير المنوفية بتنفيذ أحكام الشنق والجلد علنا فى المكان الذى مات فيه الكابتن بول .

وفى الساعة الأولى بعد ظهر يوم ٢٨ يونيو

★ ارتفاع تكلفة بناء البرج • أبراج الحمام قديما كانت لانكاد تذهب صاحبها شيئا سوى قليل من العناية والاهتمام ومصاريف الانشاء (من ١٥ - ٢٠ جنيه مصري) ، حيث كان المائة زغلول لا يتجاوز سعرهم نصف جنيه ، بالاضافة الى المصاريف السنوية اربعة جنيهات تمن ٢ - ٣ أراب ذرة شامية .

★ اما الان فتزيد تكلفة البناء عن هذا بكثير اذ يبلغ ثمن الزلوع الواحد جنيها ، اى ان المانه ربوع بمائه جنيه ، بالاضافة الى ارتفاع سعر الحسب وزيادة تكاليف الغذاء (من ذرة وغلة وارز) .

وهنا يجب ملاحظة أنه على الرغم من توافر غذاء الحمام لدى البعض من الملاحين من بقايا المحاصيل الجبوية ، ومضلات المحارن والأجران (الكناسة) ، ومع سهولة تربيته وقلة أمراضه وعدم احتياجه لعناية خاصة حتى أنه لا يبقى على الفلاح بعد ذلك الا تكلفة البناء ، فاننا لا نجد اهتماما باقامة الأبراج لا لسبب غير الاهمال الذى زاد شيوعه فى الفترة الأخيرة بين أغلب مزارعى القطر .

صعوبة ألفة الحمام للأبراج الجديدة :

على الرغم مما سبق ذكره من المحاولات التى تجرى لianas الحمام للسكن فى البرج الا انه لا يالف غير المكان الذى اعتاده من قرن مضى (كأبراج دنشواى القديمة) . ولذلك نجد أن ظاهرة اقامة الأبراج تقتصر على البيوت التى بنيت بجوار هذه الابراج القديمة والتى تتركز جميعها فى مكان واحد بالقرية حتى أن أصحابها يخشون عليها الحسد .

وبينما نجد أن أبراج الحمام تزدهم فى بعض البلاد حتى يكون هناك خطر على حاصلاتها من أسراب الحمام البرى ، فاننا فى نفس الوقت لا نجد لها أثرا فى قرى أخرى ، ولعل السبب فى ذلك راجع للتقليد .

اهم ما يجب مراعاته فى اقامة الأبراج :

١ - يشترط بناء الأبراج فى مكان هادئ ،

من متر للدخول منه الى أحد أقسام البرج الأربعة . كما يوجد ثلاث فتحات أخرى من الداخل للوصول منها الى الاقسام الثلاثة الباقية ، ويعتج فى كل قسم من اقسام البرج الأربعة من اعلا طافتان او ثلاث مستديرة قطر الطاقة نحو ٨ سم للدخول وخروج الحمام كما توضع بعض اغصان الأشجار أو الاوتاد العريضة الخشبية تحت هذه الطاقات وحول البرج من اعلا تسمى بالحملات وهى معدة لراحة الحمام ورياضته قبل دخوله الى البرج وخروجه منه . كما أن لهذه العروق الخشبية دوائد أخرى اذ أنها تستعمل لوضع المعالف عليها لتغذية الحمام وقت الحاجة ، وبجانب ذلك يستعملها الفلاح لنظافة البرج ولأخذ الزغاليل ، ويطلق البرج من الداخل باطنين المتخمر حتى لا توجد شقوق تكون مأوى للآفات والحشرات ويدهن البرج من الخارج بمحلول الجير حتى يكون محبوبا لدى الحمام فيحب الإقامة فيه ، ولا تنجح إقامة الأبراج الا بجوار مجرى ماء كالنيل أو ترعة لا ينقطع منها الماء .

ويجدر بنا التوقف هنا للملاحظة الآتى :

أنه عند الرغبة فى تعمير البرج وجذب الحمام له يوضع الماء والغذاء مثل كيزان الذرة الصحيحة لاغواء الحمام فيزور البرج ويأخذ وقتا طويلا فى التقاط الحبوب من الكيزان فيأنس للسكن فى البرج ، هذا اذا وجدت أبراج مزدحمة بجواره . وهناك طرق أخرى يلجأ اليها الفلاحون لتعمير الأبراج كان يؤتى بنحو ١٥ - ٢٠ زوج من الحمام الكبير وتقصص (تخرط) ولا يسمح لها بالطيران حتى تبيض وتفقس ، أو يؤتى بحمام صغير (زغلول) لا يستطيع أن يطير ويحبس فى البرج ويقدم له الغذاء ويبقى كذلك الى أن يكبر فاذا طار عاد الى البرج ولا يهجره .

مدى حرص الفلاحين على بناء الأبراج قديما وحديثا :

اذا حاولنا تحديد مدى شيوع هذه الظاهرة (بناء الأبراج) منذ أكثر من ٨٥ عاما وحتى الآن ، أى قرابة قرن ، فاننا نجدها الآن أقل شيوعا بكثير عما مضى ، ويرجع ذلك الى أسباب عديدة نذكر منها الآتى :

ذلك لأن الحمام يحب الهدوء ويكره الضوضاء . فهو ينزعج من الأصوات العالية لذا يفضل بناء الأبراج فى الأماكن الخلوية .

٢ - مراعاة دخول الشمس وتجدد الهواء داخل الأبراج لأن الشمس تقتل الميكروبات كما تبعث فى أجسام الحمام النشاط وتزوده بالقوة والصحة . والهواء النقى ضرورى للحمام الكبير والصغير لأنه يمنح الحمام القوة والحياة ، ويجب ملاحظة ألا يكون هناك تيارات هوائية شديدة داخل مكان التربية لأن التيارات الهوائية تضر الحمام وخاصة إذا كان صغيراً ، لذا يفضل أن يكون اتجاه البرج الى جهة الشرق حتى يكون دافئاً .

٣ - لا يسمح باقامة أبراج الحمام بمحل تربية الفراخ حتى لا تتكاثر الحشرات فى أعشاش الحمام (القواديس) بسبب عدم القدرة على تنظيفها يومياً ، وايضاً حتى لا تقتل الفراخ ما يسقط من الزغاليل .

٤ - يجب ان تكون الأبراج سهلة التنظيف حتى يمكن القضاء على الحشرات أولاً بأول، لذلك يجب على المربي ملاحظة ألا يكون بالأبراج شقوق تاوى الحشرات وترميمها من وقت لآخر .

٥ - ان تكون الأبراج غير ضيقة ولا شديدة الاتساع - فضيق المكان لا يساعد على حركة الحمام ونشاطه فيقل اخصابه - كما أن ضيق المكان يؤدي الى هجرة الحمام فى حين أن اتساع المكان أكثر من اللازم فيه اسراف فى مصاريف الانشاء .

٦ - أن تكون فتحات الأبراج مما يمكن قفله وفتحه لمنع أعداء الحمام من طيور جارحة مثل الصقر والغراب والحيوانات مثل الفار والعرس والثعبان والقطة من الدخول .

٧ - يستحسن بناء الأبراج فى أماكن قريبة من الأجران حتى يستفاد من الجبسوب التى تترك فيها . كما يلاحظ أن يكون البرج فى مكان قريب من مصدر دائم للمياه الجارية

المنظيفة ليشرب الحمام فى أى وقت يشاء .

٨ - يجب مراعاة أن يكون عدد القواديس داخل البرج أكبر من عدد الحمام الذى سيربى فى البرج .

أكثر الطرق شيوعاً فى بناء الأبراج :

★ فى العادة تبنى قاعدة على ارتفاع حوالى ٢ متر فوق الأرض من الطوب الأحمر ، والبعض يقوم ببنائها من الطوب النىء - وتكون هذه القاعدة على شكل مستدير أو على شكل مربع على حسب شكل البرج .

★ ترص القواديس بعد ذلك فوق بعضها على قاعدة البرج بحيث تكون فتحاتها الى الداخل، وتثبت هذه القواديس بمونة من الطين المدهوك مع التبن . كما تملأ الفراغات بين القواديس وبعضها من هذه المونة .

★ فى أثناء بناء البرج توضع فى جدران بعض البرابخ المفتوحة من الجانبين لدخول وخروج الحمام . كما تثبت بعض عروق من الخشب متعامدة فى جدران البرج من الداخل لتثبيت الجدران ، ولاستعمالها فى انتقال عامل البرج لجمع الحمام من القواديس ولتنظيف هذه القواديس من وقت لآخر - كما تثبت بعض قطع خشبية أخرى فى الجدران من الخارج لوقوف الحمام عليها .

★ بعد تمام بناء البرج تطلّى القواديس من الخارج بطبقة من الطين ثم تدهن بطبقة من الجير . أما من الداخل فتملأ الفراغات بين فتحات القواديس بطبقة من الطين .

★ يعمل للبرج باب من الخشب ويكون غالباً فى الناحية القبلىة .

عيوب أبراج الحمام العادية :

١ - رص القواديس فوق بعضها وطلاؤها من الخارج بالطين لايساعد على ايجاد الجو المناسب للحمام . ذلك لأنه فى أغلب الأحيان يسقط طلاء الطين الخارجى نتيجة العوامل الجوية المختلفة - وفى هذه الحالة

الخارجى . وفيما يلى شرح لطريقة بناء البرج بهذه الكيفية :

اولا : أبراج الحمام فوق أسطح المنازل :

فى بناء أبراج الحمام بطريقة الترمس فوق أسطح المنازل يلاحظ ما يأتى :

★ أن يكون سطح المنزل بالمسلىح أو مغطى بالبلاط حتى لا تنقب الفيران السقف وتدخل الى البرج - وتقام أبراج الحمام فوق السطح على شكل هندسى يعطى للمنزل جمالا ورونقا .

★ فى بناء أبراج الحمام على شكل حجرات فوق سطح المنزل يلاحظ أن تكون جدران حجرات البرج على امتداد جدران المنزل .

★ بنى جدران حجرة البرج على نصف طوبة حمراء بالأسمنت والرمل ، وعلى ارتفاع يتناسب مع عدد القواديس المطلوبة . وفى هذه القواديس تضع الأنثى بيضها بعد أن تصنع فيه عشا من القش بمساعدة الذكر . ثم تقوم الأنثى بحضانه البيض بالتناوب مع الذكر حتى يفقس - وبعد الفقس تقوم الأنثى والذكر بتزقيق الزغاليل حتى تكبر وتصعب صالحة للأكل .

وبعد فترة تقوم الأنثى مرة ثانية بوضع البيض فى قادوس آخر ، لأن الزغاليل التى تم فقسها من البيض الذى وضعت الأنثى أولا تكون موجودة ولم تستهلك بعد .

★ وفى بناء الحجرة يوضع على ارتفاع متر من الأرض عرقان خشب فى كل جانب من جوانب الحجرة ، وتكون المسافة بين كل عرقين حوالى متر ، وتلوح هذه المسافة بالخشب .

★ بعد الانتهاء من بناء جدران حجرة الحمام يعمل سقف هرمى من الخشب ليكون غازلا للحرارة ولا يجوز عمله من الأسمنت المسلح حتى لا يجعل الجو داخل البرج شديد الحرارة صيفا أو شديد البرودة شتاءا - وفى وسط السقف تعمل مظلة (شمشينة) بطول البرج عرضها حوالى متر وارتفاعها

تتعرض القواديس لأشعة الشمس مما يجعل جو القواديس من الداخل شديد الحرارة فيهجرها الحمام . وفى الشتاء تتعرض القواديس من الخارج للبرد الشديد والصقيع وربما الأمطار مما يسبب برودة الجو فى داخل القواديس الأمر الذى لا يوافق تربية الحمام .

٢ - غالبا ما يتشقق الطلاء الداخلى فى الأبراج لأنه من الطين ، وينتج عن ذلك تكاثر الحشرات فى هذه الشقوق وانتقالها الى الحمام ، وخاصة الزغاليل فتصيبها بالأمراض التى تقضى عليها .

٣ - ولما كانت الفراغات البينية بين القواديس وبعضها من الطين ، فانه يسهل على الفيران أن تعمل فيها انفاقا لتدخل الى البرج وتقضى على الحمام الصغير .

لهذه الأسباب كلها نجد أن أبراج الحمام اجنبية بالطريقة العادية لا تناسب الاكثار من تربية الحمام ولا تؤدى الى فائدة مجزية للمربي ، فغالبا ما يهاجر الحمام منها الى أبراج أخرى أكثر ملاءمة له .

طريقة حديثة لبناء أبراج الحمام :

درس بعض المربين مساوى أبراج الحمام العادية وتوصلوا الى طرق جديدة لبناء هذه الأبراج ، بحيث يتوفر للحمام فى هذه الأبراج الجو المناسب للتربية فى جميع فصول السنة ، وكذلك حمايتها من أعدائها مثل الفيران وغيرها .

بناء أبراج الحمام بطريقة « الترمس » :

توصل المهندس الزراعى « محروس قنديل » الى طريقة حديثة لبناء أبراج الحمام مستعينا فى ذلك بنظرية « الترمس » . وهذه النظرية تهدف الى ايجاد جو معتدل مناسب داخل برج الحمام فى جميع فصول السنة عن طريق وجود فراغات بينية بين القواديس - وهذه الفراغات تكون بمثابة طبقة عازلة تعمل على حفظ الحرارة داخل برج الحمام ، بحيث لا ترتفع صيفا لارتفاعها خارج البرج ولا تنخفض شتاءا لبرودة الجو

★ يبنى البرج فوق الطبلية أما على شكل مربع أو على شكل مخروطي بالطريقة السابق ذكرها .

★ يمكن الاستفادة من الأعمدة المقام عليها البرج في بناء حجرة أسفل البرج تستعمل كمخزن .

أبراج الحمام الاحتياطية (ظاهرة بناء أكثر من برج في مكان واحد) :

لما كان الحمام البري سريع الهجرة اذا ازدحمت الأبراج به ، لذلك عند تصميم البرج يلاحظ أن يكون عدد القواديس أكثر من عدد الحمام المطلوب تربيته في البرج مرة ونصف على الأقل كما سبق ذكره ، وذلك حتى يجد الحمام مكانا يضع فيه البيض أثناء تربية الزغاليل والا وضع البيض على الأرض أو هاجر من البرج .

ومن المستحسن بناء برج آخر مجاور للبرج الأساسي ليهاجر اليه الحمام البري عند ازدحام البرج الأول ، وبذلك يتكاثر عدد الحمام في أبراج مختلفة ، ويبنى البرج الاحتياطي بنفس طريقة بناء البرج الأساسي .

حوالى ٧٠ سم وتسقف هذه المظلة على شكل جمالون يكون له رفرفة ليستظل الحمام تحتها أثناء النهار ويقف فوقها في الصباح وقرب المساء ، وتعمل جوانب المظلة من البغدادلى بحيث تكون المسافة بين البغدادلى وبعضه حوالى ٢٠ سم حتى لا يسمح لأعداء الحمام بالدخول .

ثانيا : اقامة أبراج الحمام فى الحقول :

لبناء أبراج للحمام فى الحقول بنفس الطريقة السابقة يمكن اتباع ما يأتى :

★ تبنى أعمدة من الأسمنت فى مكان بناء البرج فى الحقل ، ويلاحظ أن تكون هذه الأعمدة بارتفاع حوالى ٣ أمتار .

★ تصب فوق الأعمدة طبلية من الأسمنت المسلح .

★ يعمل للطبلية رفرفة من الخارج بعرض ٥٠ سم .

مجلة افنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

عربات الأطلحة الشعبية

عبد العزيز

● المقدمة :

الفنون الشعبية في كل أمة عنوان على استمرار توارث التقاليد الفنية من جيل إلى آخر ، والحرص على ابتكارات الشعب في استخدامات مفيدة لأغراض الناس .

والفن الشعبي هو فن الحياة ، حيث يتعامل مع المساكن والأشياء ذات الاستخدام اليومي ، كالأزياء وأدوات الزينة والأواني والصناديق والأثاث والمفروشات والسجاد والكليم والأعمال الخشبية والمعدنية والزخرفية وأشغال التطعيم والجلود والنسيج والطباعة ، والتكوين والزخرفة والرسم والوشم ، إلى غير ذلك من أشكال الفنون التعبيرية والحركية .

ونتيجة لعراقة الحضارة المصرية وتنوع عطاياها الهائل في مجال الفنون والحرف والعمارة . بدءاً من الحضارة المصرية القديمة « الفرعونية » ومروراً بالحضارة الإغريقية ، الرومانية ، القبطية والإسلامية والمعاصرة ، فإن الفن الشعبي في مصر له مكانة بارزة على المستوى العالمي ، وله آثاره التي تلقى إعجاباً شديداً من الفنانين والخبراء في أنحاء العالم .

والفنان الشعبي يعبر عن أفكاره المتوارثة بصورة متحررة ، دون قيود ، ويستخدم من الأشكال والألوان ما يناسب أغراضه ، وتتوافر في أعماله قيم فنية وجمالية رائعة ، كما أن لديه القدرة على تحويل الأشكال لتناسب أسلوب التنفيذ .

كما أن الفنان الشعبي يستخدم أدوات بسيطة للغاية ، أغلبها من صنع يده ، في تشكيل تلك الخامات وتطويرها لأغراضه .

وللفنان الشعبي شغف بالجمال ، فهو يلون ويؤزخرف كل ما تقع عليه عيناه من الملابس والعمائر إلى العربات الخشبية ، فيضفي عليها الزخرف الجميل كتعويض عن فقر الخامات ، فتصبح مشغولاته قليلة التكلفة ولكن عالية القيمة .

والفنان الشعبي فنان يتسم بالروح العملية ، فهو في سبيله لانتاج عمل فني غير مكلف ، يستخدم بقايا الخامات ويؤلفها في عمله ، وكذلك يقتصد في استخدام الخامات الأصلية ويعتمد في الأساس على الخامات المتوافرة في البيئة من حوله ، وقد تمكن الفنان الشعبي عبر الأجيال من التوصل إلى خير الطرق لاستخدام تلك الخامات البسيطة في أحسن صورة وأجمل تعبير .

(*) هذا المقال جزء من بحث قامت به الباحثة بإشراف الأستاذ صفوت كمال استاذ الفولكلور .

وهو مبدع له قدرة على التغيير والتبديل والتنويع اللانهائي ، ونادرا ما يكرر ما يفعل طبق الأصل ، بل دائما يجرى عمليات التنويع من قطعة الى أخرى .

ويراعى الفنان الشعبى ملاءمة ما يصنع للغرض المقصود بدرجة عالية ، كما يراعى أن يكون صالحا للاستخدام لمدة طويلة دون أن يتلف أو يتدهور .

ومن احدى الظواهر الشعبية المنتشرة فى مصر ظاهرة عربات المأكولات الشعبية ، وسأحاول هنا عرض نبذة عن صناعة هذه العربات بأشكالها المختلفة ، كل بحسب وظيفتها التى صنعت من أجلها .

ولقد حاولت قدر الامكان دعم هذا العمل ببعض المراجع - وهى قليلة ، استنادا الى أن الأساس هو الدرس الميدانى ، وأية نتائج مستخلصة هى نتائج ميدانية . وفى هذا ما يمنحها صلاحية على مستوى المنطقة التى تناولها .

● نبذة تاريخية :

قبل البدء فى محاولة معرفة تاريخ ميلاد هذه العربات سأعرض تعريفا قام به الأستاذ / احمد أمين فى كتابه « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » للعربات الكارو وهو أقرب تعريف للعربات الشعبية ، حيث قال : « إنها عربة يجرها حمار أو حصان ، وهى عبارة عن ألواح من الخشب سموت ووضع لها عجلتان أو أربع عجلات وأكثر ما يركبها النساء فى المآتم والأفراح وكثيرا ما يغنين عليها ويرقصن وقد تستعمل فى نقل العفش فتوضع على العربة عارضة خشبية تتحمل كثيرا منه .

ومن خلال هذا التعريف يمكننا أن نعرف عربات الأطعمة الشعبية بأنها : عربة تجر باليد أو يجرها حمار أو حصان أو تجر - حاليا - بواسطة تريسيكل . وتصنع من الخشب والزجاج والحديد والألومنيوم ، وتستخدم فى بيع المأكولات الشعبية ، بغرض وصول هذه

الأطعمة الى مناطق التجمعات السكانية . . بالقرب من المصانع ومحطات السكك الحديدية . . ودور العبادة وغير ذلك من أماكن يتجمع فيها الأهالى فى المناسبات المختلفة والأعياد .

وقد تفنن الصانع فى عمل وصناعة هذه العربات من قديم الزمن وذلك من جهة الشكل والوظيفة فى محاولة منه للوصول الى عرض المأكولات بطريقة تجذب المشتري .

ولعرفة تطور صناعة هذه العربات ، يجب معرفة ما هى نوعية الأطعمة المعروضة عليها وكيفية تصنيعها ، ومن أهم هذه المأكولات وأوسعها انتشارا : الفول ثم الترمس ثم الببيلة والبطاطا والذرة المشوية واللب والسودانى والى غير ذلك من أطعمة للتسالى .

وفى كتاب وصف مصر تأليف علماء الحملة الفرنسية نجد عن طعام المصريين الآتى :

يحب المصريون قبل كل شئ لحم الضأن ، ولكن الطبقات الشعبية لا يمكنها أن تستمتع بمثل هذا الترف الا أيام المناسبات الهامة . أما بقية العام فهى تعيش على الخضروات الطازجة والسكك المملح ودرنات النباتات وبقول من نوع الحمص والفول والتمرس وتباع الأطعمة الأخيرة مطبوخة وتشكل بالاضافة الى بعض الفاكهة الغذاء الرئيسى لسكان المدن .

وربما جاز لنا أن نجد فى كسل المصريين الفطرى وفى ندرة الوقود فى بلادهم بعض أسباب هذا الصيام المستمر الذى حكموا به على أنفسهم حتى يتخلصوا من حيرة المطبخ ، ولعلها هى نفس الأسباب التى دفعتهم الى تفضيل استخدام الأطعمة التى تؤكل نيئة وبلا اعداد أو تلك التى يمكن طهيها بكميات كبيرة على يد اناس يحترفون ذلك كمهنة لهم . وفضلا عن ذلك فلو أننا قارنا طريقتهم فى الغذاء هذه وتلك التى كانت لدى قدماء المصريين لوجدنا تماثلا كبيرا سواء فى المأكولات أو فى بساطة اعدادها .

وأثناء حرارة الصيف الشديد يأكل الناس

بشغف • البنجر والخيار والبصل المنقوع في الخل • وهذا النوع من الطعام رخيص الثمن وينادى عليه الباعة في الشوارع ويعرضونه في الميادين حيث يتجمع العامة أيام الأعياد •

وعندما تنقضى مواسم الفاكهة والخضروات يصبح الطهاة الذين يقومون بطهو كميات كبيرة من الفول والحمص الخ • المصدر الوحيد لطعام الطبقة الدنيا من الشعب ومن الطرق التي كانت مستخدمة قديما في طهو هذه الأطعمة ، وعلى طريقة اقتصادية للغاية وبالغة البساطة ، فطهاة الشعب - ان كان يصح أن نسميهم بهذا الاسم - لديهم قدور من الفخار كبيرة الحجم يقومون بملئها حتى ثلاثة أرباعها بالبقول المغمورة بالمياه وتسمى هذه « قدرة الطبخ » بلغة أهل البلاد وبعد أن تملأ القدرة بهذه الطريقة يغلق حلقها تماما بالليمون النيلي وطين الطفل ثم تدفن في رماد الحمامات العامة الملتهب وتترك هكذا لمدة من ٥ : ٦ ساعات ، وبعد ذلك يصبح الطعام مطهوا تماما وصالحا للبيع •

ويطهى الترمس بنفس الطريقة السابقة • ولكي يفقد مرارته فانه يستنبت قبل اعداده ثم يغسل وذلك بوضعه في سلال تدلى وسط النيل وعندما يتم كل ذلك يطهى الترمس •

وفي الواقع أن هذا الوصف مازال سائدا لأن في كثير من أنواع الأطعمة الشائعة بين عامة الناس في مجتمعنا ، ولكن أن يرد سبب انتشار هذه الأطعمة الجاهزة الى كسل المصريين فان في ذلك اجحاف وعدم تبصر بالغرض من ذلك • فهذه الأطعمة تكون شائعة عادة بين التجمعات البشرية التي تقوم بالعمل سواء في حقل المعمار والبناء أو الحفر وغير ذلك مما يصعب عليهم اعداد وجباتهم الغذائية ، وعلى أية حال فان هذا الأمر يجب أن يكون موضع دراسة من الباحثين الاجتماعيين وبخاصة أننا في عصر «الساندوتش» كما يقال أو عصر الوجبات السابقة التجهيز •

● رحلة مع عربات الأطعمة الشعبية

بدأت رحلتى في الصباح الباكر وكنت قد قررت أن أتبع العربات الشعبية في مناطق تجمع العمال والأحياء الشعبية وأثناء ذهابي

استوقفتنى عربة وحولها مجموعة من العمال متجمعين وكل منهم منهمك في تناول افطاره قبل توجهه الى عمله • وكانت العربة عربة فول مدمس ، وكان صاحبها واقفا منهمكا في سرعة تلبية الطلبات ، وحاولت أن أبدأ حديثي معه ، ولكنى وجدته مشغولا حيث أن هذا الوقت كان وقت الذروة بالنسبة له فتركته وجلست في سيارتى أشاهد العربة فوجدتها مصنوعة من الخشب ويجرها حمار وتتكون من مدادين أفقيين ولها رجلان أماميان من الخشب وترتكز العربة من الخلف على عجلتين خشبيتين ولهما اطاران من الكاوتش ، وتتصل العجلة بالعربة من الخلف بواسطة سوستتين تعملان على امتصاص الصدمات ، وقد زخرفت العربة من الخلف برسم بعض المثلثات ذات ألوان مختلفة ، أما جانبا العربة فبلون بنى ، وقد حلى الاطار الخارجى لها باللون الأخضر الداكن وبعد فترة لاحظت أن هذا التجمع قد بدأ يتفرق شيئا فشيئا فذهبت اليه ، وعرفت منه أنه بدأ هذا العمل مع والده منذ أكثر من أربعين سنة ، وهو فى سن العاشرة من عمره ، وقد ورث هذه الحرفة من والده حيث كان يجر العربة فى بادىء الأمر بيديه فى حى الغورية ، وأن والده هو الذى صنع العربة بنفسه حيث كان يشتري خشب العربة (جذوع أشجار) من تاجر فى المنيرة ، ويقطعه ويركبه ثم يقوم بدهانها وزخرفتها ، وبالتالى فانه تعلم هذه الصناعة من والده وانه فى الوقت الحالى يقوم بعمل عربة أكبر من عربته هذه ، وقد دعانى لرؤيتها حيث يسكن فى منطقة الدويقة فى عين الصيرة - وقد كان هذا الحديث فى منطقة البساتين حيث استقر هناك « وكون زبون له » ، على حد قوله ، وانه لن ينتقل من هناك أبدا حيث عرفه الناس - وفى نهاية الحديث اتفقت معه على اننى سأمر عليه ثانية بعد الظهر لأرى عربته الجديدة ، وكان قد شرح لى بأن العجل والسوست الخاصة بالعربة يقوم بشرائها من عم مصطفى درويش بالمغربلين ثم يتولى عملية تصنيعها وتركيبها وزخرفتها بالألواح من الألمونيوم والصاج •

ثم توجهت بعد ذلك لحي المغ بلبن لأقابل

م مصطفى درويش صانع الهيكل الحديدي للعربة فوجدت محله أو ورشته بعد سؤالى عن مكانة - وبدأت حديثى معه عن كيفية تصنيعه للهيكل الحديدي للعربات فقال أنه بدأ هذه الحرفة منذ حوالى ٢٥ سنة وقد ورثها عن جده . وعرفت أنه يقوم بشراء السوسست والعجل والقضيب الحديدي الخاص بهم من وكالة البلح وكذلك رولمان بلى العجلات .

ويقوم النجار بعمل العربة من خشب الشجر المخروط وبعمل العجلات أيضا من الخشب . ثم يقوم عم مصطفى بتغليفها بقطع الكاوتش القديم ثم يقوم بتجميع كل ما سبق وتثبيتها فى العربة الخشب التى تصنعها ورشة بجواره . وقد حاولت تصوير المحل ولكنه قال لى « لا تصوير لآ » ، فقلت له : لماذا ؟ فاصر على الرفض بدون ابداء الأسباب ، فشكرته على الحديث وذهبت الى ورشة النجارة وهى عبارة عن ورشة وجراج للعربات أو كما يقول عم شعبان صاحبها أنها « اصطبيل » وقد بدأ يشرح لى كيفية تصنيع العربة بدءا من شراء خشب الشجر حتى تركيب « الرجول » الأرجل للعربة ، وما هى الا ورشة عادية كآى ورشة نجارة ولكن المكان واسع نسبيا والخشب المستخدم خشب شجر ، ويجمع عن طريق النقر واللسان، أما الجراج فهو يقوم بوضع هذه العربات فيه فترة الليل بعد أن يأتى بها الباعة المتجولون . ثم يقوم بتنظيف العربة وغسلها .

ثم توجهت بعد ذلك الى أحد صانعى « القدر » وهو رجل فى الستين من عمره تقريبا ، وتقع الورشة الخاصة به بمنطقة الجيارة بمصر القديمة وقد كان يعمل بهذه الحرفة منذ صغره وفى نفس هذه الورشة ، حيث كان يمتلكها جده ، ومنه تعلم كيفية صنع قدر الفول من الألومنيوم المطروق ، وهى تشكل من قطعة الألومنيوم واحدة وذلك بواسطة الطرق عليها . ويقدر حجم القدرة بالقدر ، وأقل حجم هو بمقاس خمسة أقداح ، تعادل ٤ كجم تقريبا ، أما « كبش » الغرف (المغرفة) ، فهى مصنعة من النحاس الأحمر وهى اما مخرمة أو غير مخرمة وذلك حسب طلب المستخدم لها . وقد لاحظت أنه يصنع أشياء

أخرى ، فوجدت عنده القدر الخاصة بعربات حمص الشام ، ويقدر حجمها كمثلى قدر الفول بالأقداح ، وهى تشبه قدرة الفول ولكن بفتحة من جانب القدرة لها غطاء وعادة يكون حجم القدرة من ١٥ الى ٢٥ قدح .

ووجدت أيضا التنور (وهى عبارة عن شكل أسطوانى يوضع تحت صينية الكشرى ويكون بداخلها الموقد) والصوانى الخاصة بعربات الكشرى . وعندما بدأت أتحدث معه عن الأدوات الخاصة بعربة الكشرى أشار الى عربة تقف على ناصية الشارع ، وقال هناك ستجدى رجل اسمه محمود سيشرح لك كل شيء .

توجهت لعم محمود فوجدت العربة بمقاس حوالى ١٥٠ × ١٠ متر تجر باليد ، الجزء السفلى عبارة عن صندوق له باب جانبي . وذلك للتخزين ، مزخرف بعدة ألوان وكتابات (أمثال - آيات قرآنية) .

والجزء العلوى عبارة عن أربع قوائم من الخشب وبينهم زجاج أبيض ومزخرف بألوان ورسومات على الأحرف وذلك لتظهر المأكولات الخاصة به (الكشرى) ، أما سقف العربة فعلى شكل طربوش كما سماه عم محمود وهو عبارة عن قطاعات من الخشب والزجاج الملون .

وحكى لى أنه ورث هذه الحرفة عن عمه وأن هذه « النصبة » يعمل فيها منذ أكثر من خمسة عشر عاما .

وسألته عن مكان صناعة عربات الكشرى فقال لى فى منطقة بالامام الشافعى عند رجل طيب اسمه رجب . وقد شرح لى كيف يصنع الكشرى فى منزله الموجود بنفس الشارع ، وتساعدته فى ذلك زوجته وأنه يبدأ العمل من الصباح الباكر حتى آخر الليل .

ثم توجهت بعد ذلك الى منطقة الدويقة لأقابل بائع الفول لأرى عربته الجديدة وأثناء دهاى وجدت عربة من الخشب نقف أمام جامع عمرو بن العاص وهى على شكل مركب ولها غطاء من أعلى « تنده » وقد كانت العربة مزخرفة وملونة بألوان مختلفة وترتكز على ثلاث عجلات (مثل عجلات عربات الأطفال) ووجدته يبيع

من صندوق خشبي يرتكز على ٤ عجلات من الخشب والجزء العلوى عبارة عن قرصة لها حواف عريضة لوضع القلل المغطاة بأغطية من النحاس ويوجد فى الجزء الامامى قرطاس من الصاج الملون لوضع القراطيس الورقية .
والقرصة من أعلى كانت مقسمة الى قسمين قسم لبيع الترمس وهو الغالب والآخر لبيع الحمص وحب العزيز .

● الأنواع المختلفة للعربات الخاصة ●

بالأطعمة الشعبية

من الملاحظات السابقة يمكن تقسيم أنواع العربات الى :

أولا : من ناحية طريقة الجر :

- ١ - عربات تجر باليد مثل عربة الترمس ، الذرة ، الكشرى ، البطاطا ، عربات التسالى (اللب ، الفشار) ، حمص الشام . الخ .
- ٢ - عربات تجر بالحمار مثل عربة الفول .
- ٣ - عربات تجر بالترسيكل مثل عربة الآيس كريم وعربة حمص الشام .

ثانيا : من ناحية الخامات المستخدمة فى تصنيعها :

- ١ - عربات تصنع من الأخشاب .
- ٢ - عربات تصنع من المعادن مثل عربات السندوتشات ، وهى عبارة عن فترينة من قطاعات الألومنيوم والزجاج ، وأيضا مثل عربات بيع المشروبات .

ثالثا : من ناحية الحجم :

- ١ - عربات بحجم صغير مثل عربات التسالى .
- ٢ - عربات بحجم متوسط مثل عربات الترمس .
- ٣ - عربات بحجم كبير مثل بعض عربات الفول .

بعض المشروبات هى التمر هندى والخروب والسويييا (مشروب الشعير) ، حيث يقوم بتخزين الثلج فى الجزء السفلى ليحافظ على تجمد الثلج أطول وقت ممكن . وتوضع المشروبات داخل أوانى ودوارق من الزجاج على قاعدة من الألومنيوم وبها محابس جانبية وذلك لصب المشروب من خلالها . وبسؤاله عن مكان تصنيع العربات الخاصة ببيع المشروبات ، قال لى انها بالموسكى عند بوابة المتولى . وقد عرفت منه أنه يقف فى هذه المنطقة منذ أكثر من ٢٧ سنة ولا يمكن أن يغير مكانه هذا (حتى لو كان سيكسب ألف جنيه فى مكان آخر) . وأن كل من يقف فى هذه المنطقة هم صبيان . وشكرته وأكملت طريقى الى منطقة الدويقة حيث يقطن عم محمود فرحب بى وبدأ يكمل حديثه فى كيفية صناعة الفول ، بأنه يبدأ فى توجهه الى مكان النصبه من الساعة الرابعة صباحا مع صلاة الفجر الى العاشرة صباحا ، ثم يرجع ليبدأ فى « تعمير » الزجاجات بالزيت الحار ، وبالذقة ، والطحينة . ويفسل العربة وينقى الفول ثم « يولع » على الفول من الساعة الحادية عشرة صباحا الى فجر اليوم التالى .

وقد رأيت العربة الجديدة التى يصنعها ، وهى عبارة عن صندوق كبير به أرفف من جميع الجوانب وذلك للاكل عليه ، ولهذا الصندوق غطاء من أعلى به ثلاث فتحات لكى توضع أسفلها قدور الفول بحيث يظهر فمها فقط . وهى مصنوعة من خشب الشجر المكسى بالصاج المنجلف ، وقد تفنن فى زخرفتها وتجميلها كهواية له .

وفى طريق العودة رأيت عربة الآيس كريم وقد كانت على شكل اوزة وملونة بالوان مختلفة لجذب أنظار الأطفال ، وهى عبارة عن صندوق من الخشب (الثلاثية) ويملؤه فترينة من الزجاج لملئ البسكويت الخاص بالآيس كريم ويجر هذا الصندوق بواسطة عجلة يقودها البائع .

وعرفت أنه يشتري الثلجة من البساتين ثم يقوم هو بتركيبها وعمل زخرفتها وكانت تقف بجواره عربة تجر باليد لبيع الترمس وهى مكونة

رابعا : من ناحية الزخارف :

١ - زخارف أغلبها كتابات ، مثل : عربات الكشرى والجيلاتى .

٢ - زخارف على شكل هندسى (مثلثات - مربعات) بألوان زاهية ، مثل : عربات الترمس .

٣ - زخارف بالمواد المعدنية مثل عربات الفول والسندوتشات .

● لقد وجدت بعد هذه الدراسة ان كل من يعمل فى هذا المجال من تصنيع العربات الى انبائع نفسه انما ورث هذه الحرفة عن اجداده .

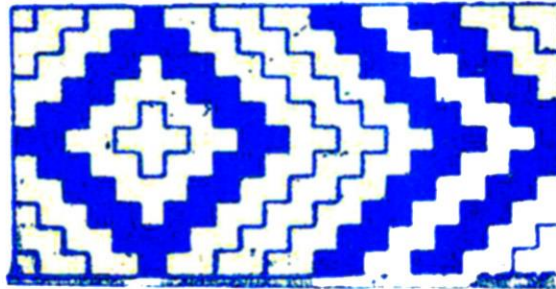
● وفى تصورى ان بداية هذه العربات ان البائع كان يفرش مائدة أو طبلية بالطعام الذى يتخصص فى بيعه فى أماكن تجمعات الناس أو فى أماكن ذهاب واياب الناس .

وأن هذا البائع كان ينصب هذه الطبلية فى الصباح فى مكان وفى المساء فى مكان آخر وهكذا الى أن تطور تفكيره فركب لها عجل لسهولة التجول بها ، وبخاصة أننا نجد فى الأسواق والموائد ومراكز التجمعات هذا الشكل من الأطعمة التى تباع على الطبالى مثل حلل المحشى وغيره .

● حدث تطور فى شكل العربات نتيجة لاختلاف وتنوع وظائف العربات ، فعلى سبيل المثال : كان يطهى الفول ويباع فى قدور من الفخار للمحافظة على حرارته ساخنا ، أما الآن فيطهى ويباع فى قدور من الألومنيوم ويحافظ على درجة حرارته اما بوضع موقد تحتها واما بوضعها مدفونة فى قش الرز .

● فى الوقت الحالى ومؤخرا أصبح من الظواهر المنتشرة ، وضع عربة شعبية داخل أرقى الفنادق وذلك كقطع ديكور شعبية تعطى لمسة أصالة محلية على الحداثة فى البناء والديكور .

● من الأشياء التى أقترحها فى نهاية هذا البحث : إعادة تجديد كل سوق من الأسواق المختلفة فى جميع أنحاء القاهرة بحيث تعرض معروضاتها على مثل هذه العربات ولكن بصورة أجمل ، وأن تزخرف العربات وتنظف لكى تبدو جميلة ، ويصبح للسوق وظيفته الأساسية فى بيع الخضروات والفاكهة وأيضا من الممكن فى الوقت نفسه أن يكون مكانا سياحيا يأتى اليه السائحون لمشاهدة أصالة الذوق الشعبى المصرى فى التعبير الفنى عن وعيه بقيم الجمال فى حياته اليومية الجارية .



التراث الشعبى وسينما الأطفال

مصطفى شعبان جاد

لا شك أن موضوع التراث الشعبى والسينما من الموضوعات المهمة ، وبخاصة إذا كنت السينما هنا موجهة لطفل الذى تتكون ملامح شخصيته الثقافية من خلال ما يستقبله من ثقافات وفنون لها تأثيرها الفعال كفن السينما .

وقد ركز الأستاذ صفوت كمال فى حديثه على أهمية الانتباه الى موضوعات التراث الشعبى وما تم فيه من دراسات ومواد مجموعة ميدانيا يمكن أن تكون مصدرا أساسيا من مصادر توظيف مكوناتها فى السينما ، وضرب أمثلة للجهود المبذولة فى امريكا وأوربا والهند والصين حيث أنها جميعا تلتقى فى بؤرة واحدة وهى تنمية قدرات ومعارف الطفل . وقدم الأستاذ صفوت مجموعة من الاقتراحات كى نصل بسينما الطفل الى المستوى الفنى والابداعى المطلوب . ومن بين هذه الاقتراحات :

« - تقديم نماذج للأبطال من مختلف المجالات والحقب التاريخية ، والتعريف بمراحل البطولة التى مروا بها . وبخاصة أن التراث الشعبى المصرى يزخر بالعديد من هذه الصور » .

« - أن مجموعة القيم التى تنظم أشكال السلوك الانسانى النبيل يجب أن تقدم من خلال أطار عادات وتقاليده المجتمع ، موضحة أساليب المساواة فى تطبيقها . كما أنه من الضرورى أن يكون المتصدى لعملية الابداع الفنى السينمائى واعيا كل الوعى بالرؤية المستقبلية للطفل » .

وقد احتفل بدعوة نخبة من أساتذة الفولكلور للاشتراك فى مهرجان سينما الطفل الذى عقد بالقاهرة - فندق شبرد - فى الفترة من ٥ الى ١١ سبتمبر ١٩٩٢ . حيث عقدت ندوة عن « توظيف التراث الشعبى فى سينما الأطفال » أشرف عليها الدكتور علاء حمروش رئيس المجلس القومى لثقافة الطفل .

وقدم الأستاذ صفوت كمال بحثا عن « توظيف التراث الشعبى فى سينما الطفل » حيث عرض الجهود العالمية المبذولة فى هذا المجال وأضاف قائلا :

« . أما بالنسبة للسينما المصرية ، فلا اعتقد ، أو يمكن أن أفترض ، أنه قد تبلورت أية اتجاهات أو وضحت أية جهود فى هذا المجال من مجالات صناعة السينما » .

وكانت هذه المقدمة الصريحة والمباشرة قد بلورت مسار الندوة حيث تركز النقاش حول ما يمكن تقديمه للنهوض بسينما الطفل فى تفاعها مع تراثنا الشعبى . وأنه قد آن الأوان كى تتكاتف الجهود السينمائية والفولكلورية فى هذا المجال الذى تأخرنا كثيرا عن الخوض فيه .

« اعاءة تقديم الأصل الشعبي بعد تهذيبه من العبارات غير اللائقة - ان وجدت فى النص - أو المبالغة غير الفنية وغير المنطقية فى أسلوب الاداء الشعبى ، ويكون ذلك بأداء المؤدى الشعبى أو الفنان المحترف » .

وقد شارك الدكتور كمال الدين حسين ببحث تحت عنوان « درامية الحكاية الشعبية ونوظيفها فى سينما الأطفال » حيث بدأ بتعريف الحدونه قائلا :

« الحدوته هى أول وأبسط شكل من أشكال السرد القصصى الشعبى الذى عرفته الانسانية ، ويعتقد ان الدافع لنشائها كان التحذير والتخويف من الأضرار التى تحيط بالانسان ، وذلك بإبداع تلك الحوادث التى تتفهم كثيرا من الأحداث الخيالية » ثم فرق بين الحكاية والحدوته مشيرا الى أن الحكاية الشعبية هى الامداد والطور الطبيعى للحدوته .

واستعرض الدكتور كمال الدين حسين فى بحثه موضوع الحكاية الشعبية من خلال الحكبة والشخصيات والصراع وحدود الزمان والمكان . . حيث أوضح أن الفعل فى الحكاية الشعبية لا يبدأ فجأة ، بل لابد من وجود تهييد واستهلال لبدأ الفعل حيث يساعد هذا الاستهلال على تقديم الشخصيات فضلا عن الدوافع الدائمة وراء الفعل ، أما بالنسبة لنهاية الحكاية فلا بد أن تعقبها صيغة ختامية تهدف الى تأكيد الجوانب الاخلاقية والوعظية التى تطرحها الحكاية . . ويستطرد قائلا :

« تخضع الحكاية الشعبية فى بناء حبتها لمنطق الحكاية الشعبية ذاته والذى يحكمه الى حد كبير منطق القدرة وان كل شئ يحدث فلا بد أن يحدث ، لا وفقا لأهدافنا ومنطقنا بل وفقا لمنطق الحكاية نفسها ، لذلك يتحتم علينا أن نسلم أنفسنا لعالمها الخاص بصورة نهائية » .

أما بالنسبة للشخصيات فى الحكاية فىرى الدكتور كمال أنه يمكن تقسيمها تبعاً لطرفى الصراع الأساسى الى شخصيات خيرة وأخرى شريرة ، ولكل منها خصائصها ومميزاتها ، وضرب عدة أمثلة من الحكايات الشعبية الغربية

وفى اجابته عن أحد أسئلة الحاضرين عن الأفلام التسجيلية الموجودة لدينا عن الحرف والصناعات الشعبية وأهمية الاستفادة منها ، أشار الأستاذ صفوت كمال الى أهمية هذه الموضوعات كجزء من تراثنا الشعبى المصرى . . فصناعة الحصر والفخار قديمة قدم الانسان المصرى الذى ابتدعها قبل أى انسان آخر . . حيث أنه لم يكن ابنا للطبيعة بل سيدا لها . .

كما شارك الدكتور جهاد داود ببحث عنوانه « توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الطفل » . . وقد استهل حديثه بالإشارة الى اهتمام دول الغرب المبكر بدراسة موسيقى الشعوب ووصولها الى مراحل متقدمة استطاعت فيها أن تدرس ظواهر الموسيقىات الشعبية المختلفة التى كان من بينها الموسيقى العربية والمصرية خلال العصور . . ثم انتقل بعدها الى الحديث عن تراثنا الشعبى الذى بدأنا الاهتمام به منذ منتصف هذا القرن حيث لا يزال الطريق طويلا وشاقا وبخاصة فى مجال الموسيقى الشعبية .

وأكد الدكتور جهاد على أهمية الموسيقى بالنسبة للطفل وأهمية السينما أيضا . . ثم انتقل لموضوع الموسيقى الشعبية حيث تحدث عنها من خلال ما تحتويه من عناصر مثل : الأغنية الشعبية / الموسيقى الشعبية الآلية / الآلات الموسيقية الشعبية . . وفى عرضه لموضوع الموسيقى الشعبية الآلية عرفها بقوله :

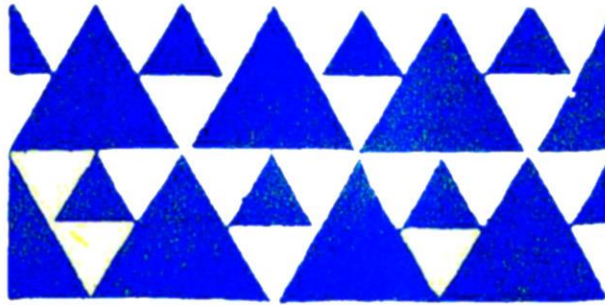
« ترتبط الموسيقى الشعبية الآلية أساسا بالرقص الشعبى كرقص الخيل والفوازى واللعاب التحطيب ، كما تساهم الموسيقى الآلية فى بعض المناسبات الاجتماعية الشعبية والاحتفالات الدينية » .

ثم أكد الدكتور جهاد فى نهاية حديثه عن الموسيقى الشعبية على أهمية البحث العلمى مشيرا الى الدراسات الجادة التى قام بها الأوربيون لدراسة موسيقانا الشعبية فضلا عن متابعة البحث العلمى المصرى فى هذا المجال . . واختتم حديثه بطرح مجموعة من الاقتراحات التى يمكن الاستفادة منها فى توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الطفل كان من بينها :

وبالنسبة لسينما الطفل فان المهمة شاقة وواقعة
على عاتق الأساتذة المتخصصين في مجال الابداع
الشعبي بالتعاون مع الشركة القابضة للسينما
والمركز القومي للسينما ومركز ثقافة الطفل
لوضع الأسس العلمية لانتاج الأفلام في
المستقبل .

وكما صرح الدكتور حمروش . . فان سينما
الطفل في انظار الدخول في مرحلة جديدة على
أيدي الخبراء والأساتذة والباحثين كي نرفي بها
الى المستوى العالمى الذى لايمكن أن يتحقق بدون
التعامل مع تراثنا الشعبى العريق ، بنظرة عامة
وقومية وفنية .

والمصرية للتدليل على هذه الخصائص . . تم
استعراض موضوع الصراع بين هذه الشخصيات
وما تحمله من قيم ايجابية في صالح المجتمع في
مقابل تلك التى تحفل بقيم سلبية هي قيم الشر،
الى أن ينتصر الخير في النهاية لصالح الجماعة .
وفي ختام الندوة أكد الدكتور علاء حمروش
على أن مفهوم التراث لا يعنى العودة الى الماضى ،
بل أن نعيش - الآن - هذا التراث . ففكرة
العودة الى الخلف غير واردة . . ودور الأجهزة
القائمة على الفنون في مصر هو أن تلتفت الى قيمة
هذا التراث الشعبى الحى الذى نتداوله الآن ،
وأن توظفه في شتى الفنون كالمرح والموسيقى ،



كشاف تحليلى بأعداد المجلة

من رقم ٢٦ / ١٩٨٩ إلى رقم ٣٦ / ١٩٩٢

إعداد: مصطفى شعبان جاد

المادة	المصطلحات والرموز
أدب شعبي	ادب
الكاتب قام بترجمة المقال	ترجمة
فنون تشكيلية وحرف	تشكيل
الحكاية الشعبية	حكاية
دراما - مسرح	دراما
السنة	س
أسطورة	مسطر
سير وملاحم شعبية	سير
الشعر الشعبي بأنواعه	شعر
الطب الشعبي	طب
العدد	ع
عادات وتقاليد	عاد
الكاتب قام بعرض كتاب يومقال	عرض
معتقدات	عقد
الأغنية الشعبية	غن
الفوازير - الأحاجي - الألغاز	فـزورة
الفكاهة والنكتة	فكاهة
فولكلور	فو
الأمثال الشعبية	مثل
الموسيقى والآلات الشعبية	موسيقى

(★) راجع فهرس الأعداد السابق صدورها من المجلة في العدد ٢٧ - ٢٨ أبريل - سبتمبر ١٩٨٩ .

(١) فهرس موضوعات مجلة الفنون الشعبية من العدد ٢٦ لسنة ١٩٨٩ م الى العدد ٣٦ لسنة ١٩٩٢ م
* الأسطورة

ملاحظات	الصفحات	الشهر / السنة	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	٤٩ - ٥٨	يناير - ١٩٨٩	٣٦	ابراهيم حلمي	عبد الحميد يونس والأسماء	٥١٤
عرض كتاب : الأسطورة والفن الشعبي مؤلفه الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس .	٢٥ - ٣٢	أكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	عبد العزيز رفاعت	الأسطورة والفن الشعبي	٥١٥
	١٠٧ - ١١٩	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د . نجوى عازز	المصادر التراثية لفنناهر الطبيعة والتأثيرات	٥١٦

* الأغنية الشعبية

ملاحظات	الصفحات	الشهر / السنة	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	٧٦ - ٨٢	يناير - ١٩٨٩	٣٦	وليد منير	الأغنية الشعبية : قراءة في أشكال الدولة .	٥١٧
عرض للاحتفال بيوم الأرض الفلسطيني في ٣٠ مارس ١٩٨٩ . والأغاني التي قدمت خلال الاحتفال على خشبة المسرح القومي بالقاهرة ومسرح اسماعيل بسين بالموسى .	١٣١ - ١٣٥	يناير - ١٩٨٩	٢٦	ابراهيم حلمي	الاحتفال بيوم الأرض في مصر	٥١٨
عرض للرسالة التي تقدمت بها الباحثة منيرة عباس عبد الله كمال من الكويت للحصول على درجة الماجستير في الفنون من المعهد العالي للموسيقى العربية .	٨٢ - ٨٣	ابريل / سبتمبر ١٩٨٩	٢٨ / ٢٧	منى نعيم	الإيقاعات والانتها في الأغاني البحر الكويتية	٥١٩
	٣٤ - ٣٧	أكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	ابراهيم حلمي	كسوة الكعبة الشريفة	٥٢٠
	٧٣ - ١١٤	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	محمود النوى الشال	الأغاني الشعبية في حياة الجيماهير وفي عالم الفن التشكيل .	٥٢١

* الحكاية الشعبية

ملاحظات	الصفحات	الشهر/ال سنة	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	٣٩ - ٣١	يناير - ١٩٨٩	٢١	د. كمال الدين حسين	الرجدان الشعبي في حارة نجيب مطوط	٥٢٢
	٦٥ - ٥٩	يناير - ١٩٨٩	٢٦	عبد التواب يوسف	حكاية الصياد والطيرت بين الف ليلة وليلة والاخوين جريم .	٥٢٣
	٧٥ - ٦٦	يناير - ١٩٨٩	٢٦	عقل محمد ابراهيم	القطع المنقوش في الحكاية الشعبية المصرية .	٥٢٤
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب : استلهم النبتوع . المأثورات الشعبية والرهسا على البناء، التي للرواية الفلسطينية - دراسة نقدية - - مؤسسة ستايل للنشر والتوزيع الاصدار امام نجيب الفلسطينية ، ١٩٨٧ - تاليف عبد الرحمن بنجسبو .	١٢٦ - ١١٨	يناير - ١٩٨٩	٢٦	مراد عبد الرحمن ميرولا	استلهم النبتوع .. المأثورات الشعبية والأردا في بناء الرواية الفلسطينية .	٥٢٥
ترجم المقال الاستاذ احمد آدم محمد عن كتاب تومسون : The Folktale, Holt, Rinehart Inc. 1946, pp. 67-79.	٢٤ - ١٥	اكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	ستيث تومسون	السحر والجانب في الحكايات الشعبية .	٥٢٦
عرض للرسالة التي تقدم بها الباحث محمد حسين دلائل للتحول على درجة الماجستير في الاداب من كلية الاداب - جامعة القاهرة .	١٢٨ - ١٢٤	اكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	كاتب عبد العزيز بستوي	الحكاية الشعبية : دراسة ميدانية في مركز الحفاظ .	٥٢٧
	٢٧ - ١٢	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	د. مراد عبد الرحمن ميرولا	توظيف الشكل الشعبي في الرواية العربية المعاصرة في مصر .	٥٢٨
عرض لكتاب : الحكاية الشعبية . تأليف الدكتور عبد الجود يونس - وقد صدر الكتاب في سنة ١٩٦٨ عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر . واعيد طبعه مرة أخرى بالسلسلة نفسها عام ١٩٨٥ .	٣٨ - ٢٨	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	عادل نسفا	الدكتور عبد الحميد يونس والحكاية الشعبية .	٥٢٩

الملاحظات	الصفحات	الشهر/ال سنة	٣١/٣٠	اسم الكاتب	عنوان المقال	مستل
مكتبة الفنون الشعبية : من بين الكتب الثلاثة المعروضة .. كتاب يشمل مجموعة قصص الريقة صدرت عن دار الفنى العربي بتنوان : حكايات من الريقة .	١٠٣ - ١٠٨	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	عبد التواب يوسف	ثلاث كتب عن التراث والتأثيرات الشعبية .	٥١١
مكتبة الفنون الشعبية : دراسة تحليلية للأصح التراث الشعبي في رواية « ردتا للسلاح » لراست هرنجراي .	١١٣ - ١١٦	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	عبد الفنى داود	الآراء الشعبي في رواية وداعا للسلاح .	٥٣٢
مكتبة الفنون الشعبية : دراسة تحليلية للأصح التراث الشعبي في رواية « ردتا للسلاح » لراست هرنجراي .	٦١ - ٧٣	١٩٩١ -	٣٣/٣٢	ابراهيم حلي	فازوق خورشيد ولارس التازة	٥٣٣
مكتبة الفنون الشعبية : عرض نقلي وتحليل للكتاب «ورثو لوجسا» الشعبية الغرائسية لراستة عالم الفولكلور الروسي فلاديمير ياكوفليفس بروب .	١٢٧ - ١٣٨	١٩٩١ -	٣٣/٣٢	عبد الفنى داود	تأثير لوجسا الشعبية والتأثيرات	٥٣٤
	٢٤ - ٣٣	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د. غراء مينا	تأثير في الحكايات الشعبية	٥٣٥
	٦٣ - ٦٩	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د. كمال الدين حسين	حكايات شعبية سمورية	٥٣٦
	٧٠ - ٧٥	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	عبد التواب يوسف	السيدة ذات ال ٩٩ لونا	٥٣٧
	٤٣ - ٥٧	يناير/يونية - ١٩٩٢	٣٦/٣٥	سعيد شعلان	المسهراني - دراسة ميدانية	٥٣٨
	٩٦ - ٩٩	يناير/يونية - ١٩٩٢	٣٦/٣٥	ابراهيم كمال احمد	دراكولا بين الحقيقة والخيال	٥٣٩

★ السيرة والملاحم الشعبية

ملاحظات	الصفحات	العدد / السنة	العدد	اسم الكاتب	عنوان المصنف	مجلد
	٦٤ - ٣٣	١٩٨٩ - أكتوبر	٢٩	د. أحمد شمس الدين الحجاجي	من هروبات الهلالية : مواليد أبي زيد الهلالي سلامة	٥٤٠
	٨٩ - ٧٦	يناير / يونية - ١٩٩٠	٣١ / ٣٠	د. أحمد شمس الدين الحجاجي	أزنانتي خليفة رجل المغرب والراوى الشعبي	٥٤١
	١٦ - ٧	١٩٩١ -	٣٣ / ٣٢	د. محمود ذهني	ملح حسين وصورة البطل الشعبي	٥٤٢
	٣٦ - ١٧	١٩٩١ -	٣٣ / ٣٢	د. نصر أبو زيد	السيرة النبوية .. سيرة شعبية : ملاحظات حول وحدات القس وأدواته	٥٤٣
	٦٠ - ٣٧	١٩٩١ -	٣٣ / ٣٢	د. أحمد شمس الدين الحجاجي	ميلاد البطل في السيرة الشعبية العربية	
	٩٠ - ٧٤	١٩٩١ -	٣٣ / ٣٢	د. أحمد عثمان	ملاحم العصر الفضي : دراسة في الشعر الملحمي المكتوب	٥٤٥
	٩٣ - ٩١	١٩٩١ -	٣٣ / ٣٢	عصام عبد الله	فراسوا رابليه وملحمته جارجانوا وباتاجرويل	٥٤٦
	٣٠ - ١٥	يناير / يونية - ١٩٩٢	٣٣ / ٣٥	د. أحمد شمس الدين الحجاجي	النبوة أو قدر البطل في السيرة الشعبية العربية	٥٤٧

★ الشعر الشعبي

	١٤ - ١١	١٩٨٩ - أكتوبر	١٩	د. مصطفى رجب	قيم الزمن ودلالاته في الموالد السبعاءى	٥٤٨
	٧٥ - ٦٤	يناير / يونية - ١٩٩٠	٣١ / ٣٠	د. الأتصاوي	الأوزان الموسيقية في شعر ابن سودون	٥٤٩
	٢٣ - ٥	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د. عبد الغفار مكاي	شكوى أيوب البابل	٥٥٠

★ المقدمات

ملاحظات	الصفحات	الشهر / السنة	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	٣٠ - ٤٣	أبريل / سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨ / ٢٧	د. علي محمد مكاوي	تنبؤات النجسين بنهاية العالم : تحليل فولكلوري	٥٩٨
	٤٤ - ٥٢	أبريل / سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨ / ٢٧	فاروق خورشيد	الاحلام في الموروث الشعبي	٥٩٩
	١٠٧ - ١١٩	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د. نجوى عانوس	المصادر التراثية لعناصر الطبيعة والكائنات	٦٠٠
جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التي تقدم بها الباحث « سميج شعلان » للحصول على درجة الماجستير من المعهد العالي للفنون الشعبية .	١٣٩ - ١٧٨	يناير / يونيو - ١٩٩٢	٣١ / ٣٥	احلام ابو زيد رزق	الموت والتأثرات الشعبية	٦٠١

★ الموسيقى والآلات الشعبية

ملاحظات	الصفحات	الشهر / السنة	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التي تقدمت بها الباحثة منيرة عباس عبد الله كمال - من الكويت - للحصول على درجة الماجستير في الفنون من المعهد العالي للدراسات الموسيقية .	٨٢ - ٨٣	أبريل / سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨ / ٢٧	منى نجم	الايقاعات والآلات في أغاني البحر الكويتية .	٦٠٢
	١٠٤ - ١٠٩	١٩٩١ -	٣٣ / ٣٢	لويس بقفل	التواصل في الموسيقى المصرية القديمة .	٦٠٣
	٦٤ - ٧٥	يناير / يونيو - ١٩٩٠	٣١ / ٣٠	د.ك. الانصاري	الأوزان الموسيقية في شعر ابن سويون .	
	٣٨ - ٤٦	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د. زين نصار	العناصر الشعبية والفولكلورية في اعمال بعض مؤلفي الموسيقى المصريين .	٦٠٤
جولة الفنون الشعبية : عرض لمعرض فرقة اذربيجان للفنون الشعبية التي قدمت على مسرح دار الاوبرا في الفترة من ٣ - ١١ سبتمبر ١٩٩١ .	١٤٧ - ١٤٨	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	منى نجم	فرقة اذربيجان للفنون الشعبية في دار الاوبرا المصرية	٦٠٥

ملاحظات	الصفحات	الشهر/السنة	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مستمل
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب انثروبولوجيا الثقافة مؤلفه /وليام ٠١٠ هافيلاند .	١١٧ - ١١٥	اكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	د . كمال الدين حسيني	انثروبولوجيا الثقافة	٥٦١
جولة الفنون الشعبية : عرض لاحداث مهرجان الاسماعيلية الدول الخامس للفنون الشعبية .	١٢٩ - ١٣٤	اكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	سمير فراج	مهرجان الاسماعيلية الدول الخامس للفنون الشعبية	٥٦٢
	١١ - ٧	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	صفوت كمال	الحفاظ على مصادر الازداع الشعبي	٥٦٣
	٥٠ - ٥١	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	دختر محمد سيد احمد	مركز وارثيف عربي للفولكلور والتسمية « تجديد دعوة الأستاذ رشدي صالح » .	٥٦٤
يتعرض المقال لعادات وتقاليد وحقائق إشاراتية مثل الزواج والاعتقاد في الجن ، فضلا عن رصد الترينية والحل واللابس وفنون الرقص والفنسا ، والموسيقى والأشغال الشعبية .	٩٠ - ١٠١	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	نادية بدوي	سكان الصحراء : إشاراتية	٥٦٥
مكتبة الفنون الشعبية : عرض للثلاثية كتب عن التراث الشعبي - الأول : الكتاب الذي الله الرحوم طاهر ابو فاشا عن كتاب « عز الخوف في شرح قصيدة ابي شادوف » . والثاني : لعهد ابراهيم اليمان عن مفردات التراث الشعبي في المملكة العربية السعودية . والثالث عن كتاب : قصص من الفريقتا الصادر عن دار الفنى العربى .	١٠٣ - ١٠٨	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	عبد التواب يوسف	ثلاث كتب عن التراث والتأثيرات الشعبية .	٥٦٦

ملاحظات	الصفحات	الشهر/السنة	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب الدارس العراقي عبد العزيز المساني « المدينة المرفقة » وهو جزء من ثلاثة اجزاء. يعرض فيه المؤلف للفولكلور مدينة « بيمنة » العراقية التي تؤكد ان تختفي من الوجود غرنا بعد اتمام مشروع سد جديد على نهر الفرات .	١١٢ - ١٠٩	يناير / يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	علام الدين وحيد	المدينة المرفقة	٥٦٧
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لرحلات المستشرق السويسري بورتكهارت في البلاد العربية ، وتسجيله لاثورات وجياة الانسان العربي في اواخر ق ١٨ واول ق ١٩ .	١٣٤ - ١٢٠	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	فاطمة احمد ابراهيم	رحلات بورتكهارت لجمع الماثورات الشعبية .	٥٦٨
جولة الفنون الشعبية : عرض لا تم في المؤتمر القومي لأطلس الفولكلور المصري الذي عقد في سبتمبر ١٩٩١ بمدينة الاسماعيلية .	١٣٩ - ١٣٥	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	عبد العزيز رفعت	المؤتمر القومي الاول لأطلس الفولكلور المصري .	٥٦٩
	١١ - ٩	يناير / يونية - ١٩٩٢	٣١/٣٥	صفوت كمال	الدراسات الاكاديمية الى اين ؟	٥٧٠
	١٤ - ١٢	يناير / يونية - ١٩٩٢	٣١/٣٥	محمود النبوي الشال	رعاية التراث الشعبي وحمايته من الضياع .	٥٧١
	٩٥ - ٩٠	يناير / يونية - ١٩٩٢	٣١/٣٥	جودت عبد الحميد يوسف	الفنون الشعبية والسياحة .	٥٧٢
جولة الفنون الشعبية : عرض وتحليل لعدد من الرسائل العلمية (ماجستير/ دكتوراه) التي تمت اجازتها خلال ١٩٩١ وهي : - الثابت والتغير في الانشاء الديني/محمد عمران - اغاني الزواج في النوبة/سهير اسعد طلعت - الرقص الشعبي والتكوين/سمير جابر - القصبة والحكاية والعدوثة الشعبية/مروى السيد مرسى - اثر الفن ليلية ويلية في المسرح/اسعد محمد فرج - دورة الحياة عند الفرد/عرفت الغمراوي .	١٣٧ - ١٢٨	يناير / يونية - ١٩٩٢	٣١/٣٥	مصطفى شعبان جاد	دراسات اكايدمية عن الفولكلور المصري خلال ١٩٩١ .	٥٧٣

★ الملث الشعبي

ملاحظات	الصفحات	الشمهر/الشمته	الشمء	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكاتب : الأمثال الكونية المقارنة مؤلفه/١ أحمد البشر الرومى - ٠١ صفوت كمال - الكونيت وزارة الإعلام ، ١٩٧٨ - ٤ ج .	١١٨ - ١٢٣	١٩٨٩ - أكتوبر	٢٩	توفيق حنا	الأمثال الكونية المقارنة	٥٧٤
	٥٩ - ٦٢	١٩٩١ - ديسمبر	٣٤	أميمة منير جادو	الأسرة والزواج فى الملث الشعبي المرمى	٥٧٥

★ الدراما الشعبية - المسرح

ملاحظات	الصفحات	الشمهر/الشمته	الشمء	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث كمال الدين حسين للمصموم على درجة الدكتوراه فى الفنون من المعهد العالي للتقند انفى .	٨٤ - ٨٨	ابريل/سبتمبر ١٩٨٩	٢٨/٢٧	سامة حبيب	توظف التراث الشعبي فى المسرح المرمى العديث من عام ١٩٥٢ - ١٩٨٨ .	٥٧٧
مكتبة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث عطارء عبد الجيد شكرى للمصموم على درجة الماجستير من المعهد العالي لللئون الشعبية الذى يعمل معيدا به .	٨٩ - ٩٣	ابريل/سبتمبر ١٩٨٩	٢٨/٢٧	جمال صدقى	سكة السرايا الصغرى : بحث فى استخدام الأدوات الترائية فى المسرح المرمى العديث .	٥٧٨
جولة الفنون الشعبية : يتعرض كاتب المقال - من خلال فيلم الأراجوز للمخرج المرمى هانى لاشين - لأجرومية جديدة للتعامل مع الترات الشعبي فى السينما المرمية ، على اعتبار أن هذا الفيلم هو « النموذج » لتوظيف التراث الشعبي أعلى مستوى من التوظيف وهو مستوى الواجهة مع الترات وتغيره فى آن .	١٢٤ - ١٣٥	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	مصطفى شعبان جاد	فى الأدوات الشعبية - رسالة ماجستير .	٥٧٩
	١٢٩ - ١٣١	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	د . ياقوت الديب	الأراجوز : أجرومية جديدة للتعامل مع التراث الشعبي .	٥٨٠

ملاحظات	الصفحات	الشهر/السنة	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	٥٨ - ٥١	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	عصام الدين حسن أبو الملا	الشرح العربي الشعبي *	٥٨١
	١٠٤ - ١٠٠	يناير/يونية - ١٩٩٢	٣١/٣٥	حاتم توفيق	الأراجوز *	٥٨٢

☆ الرقص والألعاب الشعبية

ملاحظات	الصفحات	الشهر/السنة	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	٩٢ - ٨٣	يناير - ١٩٨٩	٢١	أحمد رشدي صالح	الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسبك *	٥٨٣
	١١٣ - ٩٧	يناير - ١٩٨٩	٢١	د. مها محمود النبوي النسار	لمب الأطفال الفخارية والفخارية وانعكاساتها الفنية الماصرة *	٥٨٤
جولة الفنون الشعبية : - عرض للرسالة التي تقدم بها الباحث وهيب محمد - ليتب للحصول على درجة الماجستير للفنون الشعبية - أبريل - ١٩٨٩ *	١٣٧ - ١٣١	يناير - ١٩٨٩	٢١	عادل ندا	اللمب بالمسا	٥٨٥
مكتبة الفنون الشعبية : عرض كتاب : The Anthropology of dance, Anya Peterson ., Indiana University Press, Bloomington and London, 1980.	٨١ - ٧٨	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨/٢٧	رؤى محمد جمعة	انثروبولوجيا الرقص	٥٨٦
	٦٣ - ٥٣	يناير/يونية - ١٩٩٠	٢١/٣٠	لؤيس بقطر	الرقص في مصر القديمة	٥٨٧
	٥٠ - ٤٧	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	محيى الدين شريف	أراغيد : حلقة الرقص المستوحاة من نهر النيل عند أهل النوبة *	٥٨٨
جولة الفنون الشعبية : عرض أعروض فرقة أذربيجان للفنون الشعبية التي قدمت على مسرح دار الأوبرا في الفترة من : ٣ - ١١ سبتمبر ١٩٩١ *	١٤٨ - ١٤٧	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	منى نجيم	فرقة أذربيجان للفنون الشعبية في دار الأوبرا المصرية *	٥٨٩

* المعادات والتقاليد

ملاحظات	الصفحات	الشهر/السنة	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	٥٣ - ٥٧	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨/٢٧	سيد قطاوى عبد السلام	من حفلات العرس في اليمن	٥٩٠
	٧٣ - ١١٤	أكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	أبراهيم حلمي	كسوة الكعبة الشريفة	٥٩١
	٧٧ - ٨٤	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د. شوقي جيب سونيا ولى الدين	الحنطور	٥٩٢
	٩٣ - ٩٩	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	إيمان المهدي	الخبز في عصر القديعة	٥٩٣
	٣١ - ٤٣	يناير/يونية - ١٩٩٢	٣١/٣٥	أبراهيم حلمي	ليلة رؤية هلال رمضان	٥٩٤
	٤٣ - ٥٧	يناير/يونية - ١٩٩٢	٣١/٣٥	سميح شعلان	المسحراتى : دراسة ميدانية	٥٩٥
ترجم المقال الأستاذ محمد الشعال	٥٨ - ٧٥	يناير/يونية - ١٩٩٢	٣١/٣٥	عبد الله الكاوى	الخبز الى مكة في العصر المملوكي	٥٩٦
جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التي تقدم بها الباحث سميج شعلان للحصول على درجة الماجستير من المعهد العالي للفنون الشعبية .	١٣٨ - ١٣٩	يناير/يونية - ١٩٩٢	٣١/٣٥	أعلام أبو زيد دزق	الموت والتأثيرات الشعبية	٥٩٧

ملاحظات	الصفحات	الشهر / السنة	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	١٠٨ - ١٠٥	يناير / يونيو - ١٩٩٢	٣٦ / ٣٥	فيميل التميمي	آلة الطنورة في قطر	٦٠٦
جولة الفنون الشعبية : عرض للمهرجان الدولي الأول للموسيقى الشعبية - فنون السمسمة الذي عقدته الهيئة العامة لقصود الثقافة بمدينة بوسعيد في الفترة من ١٢ الى ١٨ ديسمبر ١٩٩١ .	١٢٧ - ١٢٣	يناير / يونيو - ١٩٩٢	٣٦ / ٣٥	نشأت نجيب حنا	المهرجان الدولي الأول للموسيقى الشعبية : فنون السمسمية .	٦٠٧

★ الفنون التشكيلية والعرف

ملاحظات	الصفحات	الشهر / السنة	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	١٤ - ٩	يناير - ١٩٨٩	٣٦	محمود النبوي الشمال	الفنون التشكيلية الشعبية كداة لكشف الحقائق الكونية والقيم الجمالية .	٦٠٨
	٣٠ - ١٥	يناير - ١٩٨٩	٣٦	د. سامي عبد العزيز	جماليات فن الرسومات وجذوره الشعبية .	٦٠٩
	١١٣ - ٩٧	يناير - ١٩٨٩	٣٦	د. مها محمود النبوي الشمال	لمب الأطفال الفخارية والفخزفية وانعكاساتها الفنية الماصرة .	٦١٠
	١١٧ - ١١٤	يناير - ١٩٨٩	٣٦	محمود مصطفي عيد	التزاوج الفني في منزل شمس بالقاهرة .	٦١١
جولة الفنون الشعبية : تحليل وعرض لأعمال الفنان التشكيل وفريق المندر .	١٢٩ - ١٢٧	يناير - ١٩٨٩	٣٦	د. هاني جابر	المرأة الشعبية في عيون الفنان وفريق المندر .	٦١٢
	١٣٠ - ١٢٩	يناير - ١٩٨٩	٣٦	صفوت عبد الحليم علي	فانوس رمضان	٦١٣
	٢٨ - ٢٦	ابريل / سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨ / ٢٧	محمود النبوي الشمال	نظرة مستقبلية للفنون الشعبية التشكيلية .	٦١٤
ترجمة عن : Arts and the Islamic World Vol. 4 No. I. Summer 1986, pp. 55-67.	٧١ - ٧٠	ابريل / سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨ / ٢٧	صفاء خميس شعاعنة	الفنان خميس شعاعنة	٦١٥

ملاحظات	المصفحات	الشهر/السنة	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
جولة الفنون الشعبية : عرض لمسابقة المهرجان الدول للاروان التي اقيمت في بريطانيا في الفترة من ٥ فبراير حتى ٢٦ ابريل ١٩٨٩ والتي اشترك فيها اطفال المسالم العربي بـسوماتهم .	٩٤ - ٩٦	ابريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨/٢٧	ابراهيم حلمي	التراث الشعبي في رسوم الاطفال .	٦١٦
	٧ - ١٠	اكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	محمود النبوي النسيال	ازمة الفنون الشعبية	٦١٧
	٧٣ - ١١٤	اكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	ابراهيم حلمي	كسوة الكعبة الشريفة	٦١٨
	١٣٥ - ١٣٨	اكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	صبحي الشاروني	مقابر الهو وشواهداها المدهشة : نموذج من الفن الشعبي الفريد في العالم .	٦١٩
جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التي تقدم بها الباحث اشرف محمد عبد القادر للحصول على درجة الماجستير من كلية التربية الفنية بجامعة حلوان والذي يعمل معيدا بها .	١١٧ ١٢١	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	صفوت كمال	مشغولات الزرى وشواهداها المدهشة : نموذج من الفن الشعبي الفريد في العالم .	٦٢٠
جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التي تقدمت بها الباحثة ليل كمال فتوح للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية من كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، والتي تعمل مدرسا مساعدا بقسم المجالات الفنية التطبيقية بها .	١٢٣ - ١٢٢	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	عمرو حسن محمود حسيب	استلهم وحدات زخرفية شعبية مهمة في اعمال فنية حديثة .	٦٢١
	١٢٦ - ١٢٨	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	محمد سيد ياسين	معرض ارض الذهب	٦٢٢
	١٣٧ - ١٣٨	يناير/يونية - ١٩٩٠		ابراهيم حلمي	منمنمات عربية	٦٢٣
جولة الفنون الشعبية : جولة في معرض النوبى بمناسبة مرور ربع قرن على هجرة النوبيين . . . وقد اقيم المعرض بالمعهد الهولندي للآثار المصرية والبحوث المصرية بالقاهرة في الفترة من ٢٣ - ٢٨ نوفمبر ١٩٨٩ .	٩٤ - ٩٧	- ١٩٩١	٢٣/٢٢	محمود النبوي النسيال	الواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية .	٦٢٤

★ المؤلفون

ملاحظات	الصفحات	الشهر / السنة	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقالة	سلسلة
عرض وتحليل لكتساب د. مجتمعا ، مؤلفه الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس .	٤٠ - ٤٨	يناير - ١٩٨٩	٣٦	د. ابراهيم شعلان	مجتمعا (في تيار أبحاث حول الشخصية العربية) للكركور عبد الحميد يونس .	٥٥١
	٩٣ - ٩٦	يناير - ١٩٨٩	٣٦	صفوت كمال	التراث الشعبي والأوبرا .	٥٥٢
	٧ - ٢٠	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨/٢٧	صفوت كمال	دراسة المأثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية .	٥٥٣
	٢١ - ٢٥	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨/٢٧	عبد التواب يوسف	فاروق خورشيد مبدعا في مجال الأدب الشعبي .	٥٥٤
	٦٥ - ٦٩	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨/٢٧	د. فوزي رضوان المصري	مجمع رشيد : دراسة انثروبولوجية .	٥٥٥
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتساب ه. أدب الرحلات دراسة تحليلية من منظور النوجرافي ه. مؤلفه د. حسين فهم - الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٩ . عالم المعرفة ، ١٣٨ ()	٧٣ - ٧٧	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨/٢٧	مختار سيد احمد	ادب الرحلات : دراسة تحليلية من منظور النوجرافي .	٥٥٦
	٩٩ - ١٥٧	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨/٢٧	مصطفى شعبان جاد	فهرس موضوعات مجلة الفنون الشعبية من العدد (١) لسنة ١٩٦٥ الى العدد (٢٥) لسنة ١٩٨٨ .	٥٥٧
	١٥٨ - ١٨٨	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨/٢٧	مصطفى شعبان جاد	فهرس باسماء الكتساب والتزجيج بمجلة الفنون الشعبية من العدد (١) لسنة ١٩٦٥ الى العدد (٢٥) لسنة ١٩٨٨ .	٥٥٨
	١٨٩ - ١٩٤	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨/٢٧	مصطفى شعبان جاد	فهرس باسماء الكتب والمجلات التي عرضت بمجلة الفنون الشعبية .	٥٥٩
د. بيلار دوميرو دي تيجادا هي مديرة المتحف الوطني للانثولوجيا بهدريد . وقد قام بترجمة هذه الدراسة الأستاذ طلعت شاهين .	٦٥ - ٧١	أكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	د. بيلار دوميرو دي تيجادا .	تاريخ الدراسات اللغوية في اسبانيا .	٥٦٠

ملاحظات	الصفحات	الشهر/السنة	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	٦٨ - ١٠٣	١٩٩١ -	٣٣/٣٣	د. عبد الفتى الشال	مفردات من لغات شعبية : جذورها - تراثها - جمالياتها .	٦٢٥
	١١٠ - ١١٢	١٩٩١ -	٣٣/٣٣	صفوت كمال	الفنان عبد السلام الشريف والفنون الشعبية .	٦٣٦
	١١٣ - ١١٥	١٩٩١ -	٣٣/٣٣	محمد قطب ابراهيم	عبد السلام الشريف : الفنان والانسان .	٦٢٧
	١١٦ - ١١٨	١٩٩١ -	٣٣/٣٣	خفيس شحاته	شموع لا تنطفئ، مع اعياد ميلاده .	٦٢٨
بمناسبة الاحتفال بالعيد الثمانين للميلاد للفنان المبدع : " عبد السلام الشريف " .	١١٩ - ١٢٣	١٩٩١ -	٣٣/٣٣	صبيح الشاروني .	الاحتفال بالعيد الثمانين لميلاد الشريف : عبد السلام الشريف والفن الشعبي .	٦٢٩
	١٢٤ - ١٢٦	١٩٩١ -	٣٣/٣٣	مختار سيد احمد	الفنان عبد السلام الشريف واكثر من نصف قرن من الابداع المعري المصميم .	٦٣٠
	٣٤ - ٣٧	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	معمود النبوى الشال	الانغامي الشعبية في حياة الجماهير وفي عالم الفن التشكيل .	٦٣١
	٧٧ - ٨٤	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د. شوقي حبيب سونيا ولي الدين	الحنطور	٦٣٢
	٨٥ - ٩٢	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	عبد الله كامل موسى	من روائع الفن الاسلامي : شبائك الملل وزخارفها .	٦٣٣
	١٠٠ - ١٠٦	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د. عز الدين اسماعيل احمد	الفنون الاثرية	٦٣٤
جولة الفنون الشعبية : وصف لعرض الفنان الدكتور عبد النعم علواني الذي اقيم في صالة عرض الفنون التشكيلية بالمرکز الثقافي القومي (بوليه - ١٩٩٠) حوار مع شقيقة الفنان الراحل . . الفنانة التشكيلية غنت ناجي .	١٤٠ - ١٤٦	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	ابراهيم حلي	رؤية لازيا. القرن ١٩ في مصر	٦٣٥
	٧٦ - ٨٤	يناير/يونيه - ١٩٩٢	٣٦/٣٥	محمد فتحى السنوس	محمد ناجي والعودة الى الجذور	٦٣٦

ملاحظات	الصفحات	الشهر/السنة	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	٨٩ - ٨٥	يناير/يونية - ١٩٩٢	٣٦ - ٣٥	معهد المهدي	مع مثنوية ميلاد محدود مختار رائد النحت العربي :	٦٣٧
	٩٥ - ٩٠	يناير/يونية - ١٩٩٢	٣٦/٣٥	جودت عبد الحميد يوسف	الخطوط النشابة والخطوط المعيقة . الفنون الشعبية والسياحة	٦٣٨
مكتبة الفنون الشعبية : ترجم المقال سيد جاد عن كتاب : Nopian in Egypt وقد قام بنشر ترجمة هذا المقال بمجلة الهلال أبريل ١٩٨٧ من ص ٩٦ - ١٠٧ حيث عرف بالكتاب عارفا ومجلا لكتاباته .	١٠٩ - ١٢٢	يناير/يونية - ١٩٩٢	٣٦/٣٥	هورست جاريستر	النوبيون في مصر : ملاحظات عن فن العمارة النوبية	٦٣٩

(ب) فهرس بأسماء الكتاب والمترجمين بمجلة
الفنون الشعبية من العدد ٢٦ لسنة ١٩٨٩ م
الى العدد ٣٦ لسنة ١٩٩٢ م

ابراهيم حلمى

انظر

حلمى ، ابراهيم

ابراهيم ، عدلى محمد

- المقاطع المنغمة فى الحكاية الشعبية المصرية ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٦٦ : ٧٥
(حكاية) .

ابراهيم ، فاطمة احمد

- رحلات بوركهات لجمع المأثورات الشعبية ع ٣٤ - ٩١ - ص ١٢٠ : ١٣٤
(فو - عرض) .

ابراهيم كامل احمد

انظر

أحمد ، ابراهيم كامل

ابراهيم ، محمد قطب

- عبد السلام الشريف : الفنان والانسان ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ١١٣ : ١١٥
(تشكيل) .

ابو زيد ، د . نصر

- السيرة النبوية : سيرة شعبية : ملاحظات حول وحدات القص وأدواته
ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ١٧ : ٣٦ (سير) .

ابو العلا ، عصام الدين حسن

- المسرح العربى الشعبى ع ٣٤ - ٩١ - ص ٥١ : ٥٨ (دراما) .

أحلام أبو زيد رزق

انظر

رزق ، أحلام أبو زيد

أحمد ، إبراهيم كامل

– دراكولا بين الحقيقة والخيال ع ٣٥ ، ٣٦ – ٩٢ – ص ٩٦ : ٩٩ (حكاية) .

أحمد آدم محمد

انظر

آدم ، أحمد محمد

أحمد رشدي صالح

انظر

صالح ، أحمد رشدي

أحمد ، د. عز الدين اسماعيل

– الفنون الافريقية . ع ٣٤ – ٩١ – ص ١٠٠ : ١٠٦ (تشكيل) .

أحمد ، مختار سيد

– أدب الرحلات : دراسة تحليلية من منظور اثنوجرافى . ع ٢٧ ، ٢٨ – ٨٩ –

ص ٧٣ : ٧٧ (فو – عرض) .

– مركز وأرشيف عربى للفولكلور والتنمية « تجديد دعوة الأستاذ رشدي

صالح » . ع ٣٠ ، ٣١ – ٩٠ – ص ٥٠ : ٥١ (فو) .

– الفنان عبد السلام الشريف وأكثر من نصف قرن من الابداع المصرى الصميم .

ع ٣٢ ، ٣٣ – ص ١٢٤ : ١٢٦ (تشكيل) .

آدم ، أحمد محمد

– السحر والعجائب فى الحكايات الشعبية . ع ٢٩ – ٨٩ – ص ١٥ : ٢٤

(حكاية ، ترجمة) .

انتصار عبد الفتاح

انظر

عبد الفتاح ، انتصار

الأنصاري ، ذكاء

- الأوزان الموسيقية في شعر ابن سودون . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ٦٤ : ٧٥
(موسيقى - شعر) .

انكاوي ، عبد الله

- الحج الى مكة في العصر المملوكي . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٥٨ : ٧٥
(عاد) .

بلوى ، نادية

- سكان الصحراء : البشارية . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ٩٠ : ١٠١ (فو) .

بسيوني ، قطب عبد العزيز

- الحكاية الشعبية : دراسة ميدانية في مركز العياط . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١٢٤ : ١٢٨ (حكاية ، عرض) .

بقطر ، لويس

- الرقص في مصر القديمة . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ٥٣ : ٦٣ (رقص) .
- التواصل في الموسيقى المصرية القديمة ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ١٠٤ : ١٠٩
(موسيقى) .

التميمي ، فيصل

- آلة الطنبورة في قطر . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٠٥ - ١٠٨ (موسيقى) .

توفيق ، حاتم

- الأراجوز . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٠٠ : ١٠٤ (دراما) .

تومسون ، ستيث

- السحر والعجائب في الحكايات الشعبية . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١٥ : ٢٤
(حكاية) .

تيخادا ، د . بيلار روميرو

- تاريخ الدراسات الفولكلورية في اسبانيا . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ٦٥ : ٧١
(فو) .

جابر ، د . هاني

- المرأة الشعبية في عيون الفنان وفيق المنذر . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ١٢٧ : ١٢٩
(تشكيل ، عرض) .

جاد ، سيد

- النوبيون فى مصر : ملاحظات عن فن العمارة النوبية • ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ -
ص ١٠٩ : ١٢٢ (تشكيل - ترجمة) •

جاد ، مصطفى شعبان

- فهرس موضوعات مجلة الفنون الشعبية من العدد (١) لسنة ١٩٦٥ الى العدد
(٢٥) لسنة ١٩٨٨ • ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٩٩ : ١٥٧ (فو) •
- فهرس بأسماء الكتاب والمترجمين بمجلة الفنون الشعبية من العدد (١) لسنة
١٩٦٥ الى العدد (٢٥) لسنة ١٩٨٨ • ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ١٥٨ : ١٨٨
(فو) •
- فهرس بأسماء الكتب والمجلات التى عرضت بمجلة الفنون الشعبية من
العدد (١) لسنة ١٩٦٥ الى العدد (٢٥) لسنة ١٩٨٩ • ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ -
ص ١٨٩ : ١٩٤ (فو) •
- فن الأداء الشعبى - رسالة ماجستير • ع ٣٠ ، ٣١ - ٨٩ - ص ١٢٤ : ١٢٥
(دراما ، عرض) •
- دراسات أكاديمية عن الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١ • ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ -
ص ١٢٨ : ١٣٧ (فو ، عرض) •

جادو ، اميمة منير

- الأسرة والزواج فى المثل الشعبى المصرى • ع ٣٤ - ٩١ - ص ٥٩ : ٦٢
(مثل) •

جاريتز ، هورست

- النوبيون فى مصر : ملاحظات عن فن العمارة النوبية • ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ -
ص ١٠٩ : ١٢٢ (تشكيل) •

جمال صدقى

انظر

صدقى ، جمال

جمعة ، رمزى محمد

- أنثروبولوجيا الرقص • ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٧٨ : ٨١ (رقص ، عرض) •

جودت عبد الحميد يوسف

انظر

يوسف ، جودت عبد الحميد

حاتم توفيق

انظر

توفيق ، حاتم

حبيب ، سامية

- توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث من عام ١٩٥٢ - ١٩٨٨ .
ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٨٤ : ٨٨ (دراما) .

حبيب ، د . شوقى

- الحنطور . ع ٣٤ - ٩١ - ص ٧٧ : ٨٤ (عاد - تشكيل) .

الحجاجى ، د . احمد شمس الدين

- من مرويّات الهلالية : مواليد أبى زيد الهلالي سلامة . ع ٢٩ - ٨٩ -
ص ٣٣ : ٦٤ (سير) .
- الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ -
ص ٧٦ : ٨٩ (سير) .
- ميلاد البطل فى السيرة الشعبية العربية . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ٣٧ : ٦٠
(سير) .
- النبوة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ -
ص ١٥ : ٣٠ (سير) .

حسيب ، عمرو حسن محمود

- استلهام وحدات زخرفية شعبية مصرية فى أعمال فنية حديثة . ع ٣٠ ، ٣١ -
٩٠ - ص ١٢٢ : ١٢٣ (تشكيل ، عرض) .

حسين ، د . كمال الدين

- الوجدان الشعبى فى حارة نجيب محفوظ . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٣١ : ٣٩
(حكاية) .
- أنثروبولوجيا الثقافة . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١١٥ : ١١٧ (فو ، عرض) .
- حكايات شعبية سعودية . ع ٣٤ - ٩١ - ص ٦٣ : ٦٩ (حكاية) .

حلمى ، ابراهيم

- عبد الحميد يونس والاساطير . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٤٩ : ٥٨ (سطر) .
- الاحتفال بيوم الأرض فى مصر . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ١٣١ : ١٣٥ (غن ،
عرض) .

- التراث الشعبي فى رسوم الأطفال . ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٩٤ : ٩٦ (تشكيل ، عرض) .
- كسوة الكعبة الشريفة . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ٧٣ - ١١٤ (تشكيل - عاد - غن) .
- منمنمات عربية . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٣٧ : ١٣٨ (تشكيل ، عرض) .
- فاروق خورشيد وفارس الأزدي . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ٦١ : ٧٣ (حكاية) .
- رؤية لأزياء القرن ١٩ فى مصر . ع ٣٤ - ٩١ - ص ١٤٠ : ١٤٦ (تشكيل ، عرض) .
- ليلة رؤية هلال رمضان . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٣١ : ٤٢ (عاد) .

حنا ، توفيق

- الأمثال الكويتية المقارنة . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١١٨ : ١٢٣ (مثل ، عرض) .

حنا ، نشأت نجيب

- المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية : فنون السمسسية . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٢٣ : ١٢٧ (موسيقى ، عرض) .

خورشيد ، فاروق

- الأحلام فى الموروث الشعبى . ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٤٤ : ٥٢ (عقد) .

داود ، عبد الفنى

- التراث الشعبى فى رواية وداعا للسلاح . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١١٣ : ١١٦ (حكاية) .

الديب ، د . ياقوت

- الأراجوز : أجرومية جديدة للتعامل مع التراث الشعبى . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٢٩ : ١٣٦ (دراما) .

ذهنى ، د . محمود

- طه حسين وصورة البطل الشعبى . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ٧ : ١٦ (سير) .

رجب ، د . مصطفى

- قيم الزمن ودلالاته فى الموال السبعواوى . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١١ : ١٤ (شعر) .

رزق ، احلام ابو زيد

- الموت والمأثورات الشعبية . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٣٨ : ١٣٩ (عاد - عقد - عرض) .

رفعت ، عبد العزيز

- الاسطورة والفن الشعبي . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ٢٥ : ٣٢ (سطر ، عرض) .
- متولى الجرجاوى : قضايا على هامش النص . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ٣٩ : ٤٩ (حكاية) .
- مورفولوجيا الحكاية الخرافية . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ١٢٧ : ١٣٨ (حكاية ، عرض) .
- المؤتمر القومى الاول لأطلس الفولكلور المصرى . ع ٣٤ - ٩١ - ص ١٣٥ : ٣٩ (فو ، عرض) .

د. سلمى عبد العزيز

انظر

عبد العزيز ، د. سلمى

السنوسى ، محمد فتحى

- محمد ناجى والعودة الى الجذور . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٧٦ : ٨٤ (تشكيل) .

سونيا ولى الدين

انظر

ولى الدين ، سونيا

سيد طنطاوى عبد السلام

انظر

عبد السلام ، سيد طنطاوى

الشارونى ، صبحى

- مقابر الهو وشواهدا المدهشة : نموذج من الفن الشعبى الفريد فى العالم . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١٣٥ : ١٣٨ (تشكيل) .
- الاحتفال بالعيد الثمانين لميلاد الشريف : عبد السلام الشريف والفن الشعبى . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ١١٩ : ١٢٣ (تشكيل) .

الشال ، د . عبد الفنى

- مختارات من فخاريات شعبية : جذورها - تقنياتها - جمالياتها . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ٩٨ : ١٠٣ (تشكيل) .

الشال ، محمد

- الحج الى مكة فى العصر المملوكى . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٥٨ : ٧٥ (عاد ، ترجمة) .

الشال ، محمود النبوى

- الفنون التشكيلية الشعبية كأداة لكشف الحقائق الكونية والقيم الجمالية . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٩ : ١٤ (تشكيل) .
- نظرة مستقبلية للفنون الشعبية التشكيلية . ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٢٦ : ٢٨ (تشكيل) .
- أزمة الفنون الشعبية . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ٧ : ١٠ (تشكيل) .
- المواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ٩٤ : ٩٧ (تشكيل) .
- الأغاني الشعبية فى حياة الجماهير وفى عالم الفن التشكيلى . ع ٣٤ - ٩١ - ص ٣٤ : ٣٧ (تشكيل - غن) .
- رعاية التراث الشعبى وحمايته من الضياع . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٢ : ١٤ (فو) .

الشال ، د . مها محمود النبوى

- لعب الأطفال الفخارية والخزفية وانعكاساتها الفنية المعاصرة . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٩٧ : ١١٣ (تشكيل - رقص) .
- شاهين ، طلعت
- تاريخ الدراسات الفولكلورية فى أسبانيا . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ٦٥ : ٧١ (فو ، ترجمة) .

شحاته ، خميس

- شموع لا تنطفىء مع أعياد ميلاده . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ١١٦ : ١١٨ (تشكيل) .

شحاته ، صفاء خميس

- الفنان خميس شحاته . ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٧٠ : ٧١ (تشكيل ، ترجمة) .

شريف ، محيى الدين

- أراغيد : حلقة الرقص المستوحاة من نهر النيل عند أهل النوبة . ع ٣٤ - ٩١ - ص ٤٧ : ٥٠ (رقص) .

شعلان ، د . ابراهيم احمد

- ' مجتمعا (فى ثيار البحوث حول الشخصية المصرية) للدكتور عبد الحميد يونس . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٤٠ : ٤٨ (فو) .

شعلان ، سميح

- المسحراتى : دراسة ميدانية . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٤٣ : ٥٧ (عاد - حكاية) .

صالح ، احمد رشدى

- الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٨٣ : ٩٢ (رقص) .

صدقى ، جمال

- سكة السرايا الصفرا : بحث فى استخدام الأدوات التراثية فى المسرح المصرى الحديث . ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٨٩ : ٩٣ (دراما) .

صفوت عبد الحليم على

انظر

على ، صفوت عبد الحليم

صفوت كمال

انظر

كمال ، صفوت

عائوس ، د . نجوى

- المصادر التراثية لعناصر الطبيعة والكائنات . ع ٣٤ - ٩١ - ص ١٠٧ : ١١٩ (سطر - عقد) .

عبد الله ، عصام

- فرانسوا راييليه وملحمته جارجانتوا وبانتاجرويل . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ٩١ - ٩٣ (سير) .

عبد الله كامل موسى

انظر

موسى ، عبد الله كامل

عبد التواب يوسف

انظر

يوسف ، عبد التواب

عبد السلام ، سيد طنطاوى

- من حفلات العرس فى اليمن ٠ ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٥٣ : ٥٧ (عاد) ٠

عبد العزيز رفعت

انظر

رفعت ، عبد العزيز

عبد العزيز ، د. سلمى

- جماليات فن المرسومات وجذوره الشعبية ٠ ع ٢٦ - ٨٩ - ص ١٥ : ٣٠
(تشكيل) ٠

عبد الفتاح ، انتصار

- فنون الفرجة وعربة غبن الشعبية ٠ ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٥٨ : ٦٤
(دراما) ٠

عثمان ، د. احمد

- ملاحم العصر الفضى : دراسة فى الشعر الملحمى المكتوب ٠ ع ٣٢ ، ٣٣ -
٩١ - ص ٧٤ : ٩٠ (سير) ٠

على محمد ابراهيم

انظر

ابراهيم ، على محمد

العربى ، د. فوزى رضوان

- مجتمع رشيد : دراسة أنثروبولوجية ٠ ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٦٥ : ٦٩
(فو) ٠

د. عز الدين اسماعيل أحمد

انظر

أحمد ، د. عز الدين اسماعيل

عصام عبد الله

انظر

عبد الله ، عصام

علاء الدين وحيد

انظر

وحيد ، علاء الدين

على ، صفوت عبد الحليم

– فانوس رمضان ٠ ع ٢٦ – ٨٩ – ص ١٢٩ : ١٣٠ (تشكيل) ٠

عيد ، محمود مصطفى

– التزاوج الفني في منزل شعبي بالقاهرة ٠ ع ٢٦ – ٨٩ – ص ١١٤ : ١١٧
(تشكيل) ٠

فاطمة أحمد ابراهيم

انظر

ابراهيم ، فاطمة أحمد

فراج ، سمير

– مهرجان الاسماعيلية الدولي الخامس للفنون الشعبية ٠ ع ٢٩ – ٨٩ –
ص ١٢٩ : ١٣٤ (فو – عرض) ٠

د. كمال الدين حسين

انظر

حسين ، د. كمال الدين

كمال ، صفوت

– التراث الشعبي والأوبرا ٠ ع ٢٦ – ٨٩ – ص ٩٣ : ٩٦ (فو) ٠

- دراسة المأثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية . ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٧ : ٢٠ (فو) .
- الحفاظ على مصادر الابداع الشعبي . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ٧ : ١١ (فو) .
- مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادي الجديد والافادة منها في اثراء تدريس الأشغال الفنية . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١١٧ : ١٢١ (تشكيل . عرض) .
- الفنان عبد السلام الشريف والفنون الشعبية . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ١١٠ : ١١٢ (تشكيل) .
- الدراسات الاكاديمية الى أين ؟ ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٩ : ١١ (فو) .

مبروك ، د . مراد عبد الرحمن

- استلهم الينبوع . المأثورات الشعبية وأثرها في بناء الرواية الفلسطينية . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ١١٨ : ١٢٦ (حكاية) .
- توظيف الشكل الشعبي في الرواية المعاصرة في مصر . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٢ : ٢٧ (حكاية) .

محمد سيد ياسين

انظر

ياسين ، محمد سيد

محمد قطب ابراهيم

انظر

ابراهيم ، محمد قطب

محمود مصطفى عيد

انظر

عيد ، محمود مصطفى

محيى الدين شريف

انظر

شريف ، محيى الدين

مختار سيد أحمد

انظر

أحمد ، مختار سيد

د . مصطفى رجب

انظر

رجب ، د . مصطفى

مصطفى شعبان جاد

انظر

جاد ، مصطفى شعبان

مكاوى ، د . عبد الغفار

- شكوى أيوب البابلي . ع ٣٤ - ٩١ - ص ٥ : ٢٣ (شعر) .

مكاوى ، د . علي محمد

- تنبؤات المنجمين بنهاية العالم : تحليل فولكلورى . ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٣٠ : ٤٣ (عقد) .

منير ، وليد

- الأغنية الشعبية .. قراءة فى أشكال الدلالة . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٧٦ : ٨٢ (غن) .

المهدى ، ايمان

- الخبز فى مصر القديمة . ع ٣٤ - ٩١ - ص ٩٣ : ٩٩ (عاد) .

المهدى ، محمد

- مع مئوية ميلاد محمود مختار رائد النحت العربى : الخطوط الشبابية والخيوط العتيقة ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٨٥ : ٨٩ (تشكيل) .

مهنّا ، د . غراء

- الرمز فى الحكايات الشعبية . ع ٣٤ - ٩١ - ص ٢٤ : ٢٣ (حكاية) .

موسى ، عبد الله كامل

- من روائع الفن الاسلامى : شبابيك القلل وزخارفها . ع ٣٤ - ٩١ - ص ٨٥ : ٩٢ (تشكيل) .

نادية بدوى

انظر

بدوى ، نادية

ندا ، عادل

- اللعب بالعصا . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ١٣٦ : ١٣٧ (رقص ، عرض) .
- الدكتور عبد الحميد يونس والحكاية الشعبية . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ٢٨ : ٣٨ (حكاية ، عرض) .

نجم ، مثنى

- الايقاعات وآلاتها فى أغانى البحر الكويتية . ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٨٢ : ٨٣ (موسيقى - غن ، عرض) .
- فرقة آذربيجان للفنون الشعبية فى دار الأوبرا المصرية ع ٣٤ - ٩١ - ص ١٤٧ : ١٤٨ (موسيقى - رقص ، عرض) .

نصار ، د. زين

- العناصر الشعبية والقومية فى أعمال بعض مؤلفى الموسيقى المصريين . ع ٣٤ - ٩١ - ص ٣٨ : ٤٦ (موسيقى) .

د. نصر أبو زيد

انظر

أبو زيد ، د. نصر

د. هانى جابر

انظر

جابر ، د. هانى

وحيد ، علاء الدين

- المدينة المغرقة . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٠٩ : ١١٢ (فو ، عرض) .

ولى الدين ، سونيا

- الحنطور . ع ٣٤ - ٩١ - ص ٧٧ : ٨٤ (عاد - تشكيل) .

وليد منير

انظر

منير ، وليد

ياسين ، محمد سيد

- معرض أرض الذهب . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ٢٦ : ٢٨ (تشكيل ، عرض) .

يوسف ، جودت عبد الحميد

- الفنون الشعبية والسياحة . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٩٠ : ٩٥ (فو - تشكيل) .

يوسف ، عبد التواب

- حكاية الصياد والعفريت ٠٠ بين ألف ليلة وليلة والأخوين جريم ٠ ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٥٩ : ٦٥ (حكاية) ٠
- فاروق خورشيد مبدعا فى مجال الادب الشعبى ٠ ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٢١ : ٢٥ (فو) ٠
- ثلاث كتب عن التراث والمأثورات الشعبية ٠ ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٠٣ : ١٠٨ (فو - حكاية ، عرض) ٠
- السمكة ذات ال ٩٩ لونا ٠ ع ٣٤ - ٩١ - ص ٧٠ - ٧٥ (حكاية) ٠

ج : فهرس بأسماء الكتب والرسائل العلمية التي عرضت بالمجلة من العدد ٢٦ لسنة ١٩٨٩ الى العدد ٣٦ لسنة ١٩٩٢ .

١ - اثر ألف ليلة وليلة فى المسرح المصرى المعاصر (رسالة ماجستير) - سعد محمد فرج .

ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٣٤ : ١٣٥ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، دراما - حكاية) .

٢ - ادب الرحلات : دراسة تحليلية من منظور اثنوجرافى - د . حسين فهيم .
ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٧٣ : ٧٧ (عرض : مختار سيد أحمد ، فو) .

٣ - استلهم وحدات زخرفية شعبية مصرية فى أعمال فنية حديثة (رسالة دكتوراه) - ليلي كمال فتوح .

ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٢٢ : ١٢٣ (عرض : عمرو حسن محمود حسيب ، تشكيل) .

٤ - استلهم الينبوع .٠ الماثورات الشعبية وأثرها فى بناء الرواية الفلسطينية : دراسة نقدية - عبد الرحمن بسيسو .

ع ٢٦ - ٨٩ - ص ١١٨ : ١٢٦ (عرض : مراد عبد الرحمن مبروك ، حكاية) .

٥ - الاسطورة والفن الشعبى - د . عبد الحميد يونس .

ع ٢٩ - ٨٩ - ص ٢٥ : ٣٢ (عرض : عبد العزيز رفعت ، سطر) .

٦ - أغاني الزواج فى النوبة : دراسة تحليلية (رسالة دكتوراه) - سهير أسعد طلعت .

ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٣١ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، غن) .

٧ - الامثال الكويتية المقارنة - صفوت كمال ، أحمد البشر الرومى .

ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١١٨ : ١٢٣ (عرض : توفيق حنا ، مثل) .

٨ - انثروبولوجيا الثقافة - وليام . ا . هافيلاند .

ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١١٥ : ١١٧ (عرض : د . كمال الدين حسين ، فو) .

٩ - انثروبولوجيا الرقص - آنيا بترسون رويس .

ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٧٨ : ٨١ (عرض : رمزي محمد جمعة ، رقص) .

١٠ - الايقاعات وآلاتها فى أغاني البحر الكويتية (رسالة ماجستير) - منيعة عباس عبد الله كمال .

ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٨٢ : ٨٣ (عرض : منى نجم ، موسيقى - غن) .

- ١١ - **توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث من عام ١٩٥٢ - ١٩٨٨**
 (رسالة دكتوراه) - كمال الدين حسين .
 ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٨٤ : ٨٨ (عرض : سامية حبيب ، دراما) .
- ١٢ - **الثابت والمتغير في الانشاد الدينى : دراسة مقارنة بين التقليدى والمستحدث فى الأداء الموسيقى الفولكلورى (رسالة ماجستير)** - محمد عمران .
 ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٢٨ : ١٣١ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، موسيقى) .
- ١٣ - **الحج الى مكة فى العصر المملوكى - عبد الله أنكاوى** .
 ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٥٨ : ٧٥ (عرض : محمد الشال ، عاد) .
- ١٤ - **حكايات من افريقيا - دار الفتى العربى** .
 ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٠٦ - ١٠٨ (عرض : عبد النواب يوسف ، حكاية) .
- ١٥ - **الحكاية الشعبية - د . عبد الحميد يونس** .
 ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ٢٨ : ٣٨ (عرض : عادل ندا ، حكاية) .
- ١٦ - **الحكاية الشعبية : دراسة ميدانية فى مركز العياط (رسالة ماجستير)** - محمد حسين هلال .
 ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١٢٤ : ١٢٨ (عرض : قطب عبد العزيز بسبوني ، حكاية) .
- ١٧ - **دورة الحياة عند الفرد : دراسة أنثروبولوجية مقارنة للعادات والتقاليد الشعبية فى مجتمع رشيد (رسالة دكتوراه)** - مرفت العشماوى .
 ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٣٥ : ١٣٧ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، عاد) .
- ١٨ - **الرقص الشعبى والتلوين (رسالة ماجستير)** - سمير جابر .
 ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٣١ : ١٣٤ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، رقص) .
- ١٩ - **السحر والمعجائب فى الحكايات الشعبية - ستيث نومسون** .
 ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١٥ : ٢٤ (عرض : أحمد آدم محمد ، حكاية) .
- ٢٠ - **فن الأداء الشعبى : دراسة ميدانية لفن المؤدى الشعبى ودوره فى القص الشعبى (رسالة ماجستير)** - عطارى عبد المجيد شكرى .
 ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٢٤ : ١٢٥ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، دراما) .

- ٢١ - القصة والحكاية والحدوتة الشعبية في محافظة الشرقية : دراسة ميدانية وفنية
(رسالة دكتوراه) - مرسى السيد مرسى .
ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٣٤ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، حكاية) .
- ٢٢ - العناصر الدرامية لرقصة العصا : دراسة تطبيقية لرقصة التحطيب (رسالة
ماجستير) - وهيب محمد لبيب .
ع ٢٦ - ٨٩ - ص ١٣٦ : ١٣٧ (عرض : عادل ندا ، رقص) .
- ٢٣ - مجتمعنا - د . عبد الحميد يونس .
ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٤٠ : ٤٨ (عرض : د . ابراهيم أحمد شعلان ، فو) .
- ٢٤ - المدينة المغرقة - عبد العزيز العاني .
ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٠٩ : ١١٢ (عرض : علاء الدين وحيد ، فو) .
- ٢٥ - مشغولات الزى والزينة لبديويات الوادى الجديد والافادة منها فى اثراء تدريس
الأشغال الفنية (رسالة ماجستير) - أشرف محمد عبد القادر .
ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١١٧ : ١٢١ (عرض : صفوت كمال ، تشكيل) .
- ٢٦ - مفردات التراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية - محمد ابراهيم الميمان .
ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٠٥ : ١٠٦ (عرض : عبد التواب يوسف ، حكاية) .
- ٢٧ - الموت والمآثورات الشعبية : دراسة ميدانية بقرية كفر الأكرم - محافظة
المنوفية (رسالة ماجستير) - سميح شعلان .
ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٣٨ : ١٣٩ (عرض : أحلام أبو زيد رزق ، عاد -
عقد) .
- ٢٨ - مورفولوجيا الحكاية الخرافية - فلاديمير ياكوفليفيس بروب .
ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ١٢٧ : ١٢٨ (عرض : عبد العزيز رفعت ، حكاية) .
- ٢٩ - النوبيون فى مصر : ملاحظات عن فن العمارة النوبية - هورست جاريتز .
ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٥٩ : ١٢٢ (عرض : سيد جاد ، تشكيل) .
- ٣٠ - هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف - طاهر أبو فاشا .
ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٠٣ : ١٠٥ (عرض : عبد التواب يوسف ، فو) .
- ٣١ - وداعا للسلاح - أرنست همنجواى .
ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١١٣ : ١١٦ (عرض : عبد الغنى داود ، حكاية) .